MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.



ERSTES STÜCK.

Julius 1792.

BERLIN,
in der neuen Berlinischen Musikhandlung.

Inhalt.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

ERSTES STÜCK.

Julius 1792.

1. Ueber die Natur der Töne.

Vom Herrn Prediger Horstig zu Eulo in der Niederlausitz.

Wir haben in unsrer deutschen Sprache verschiedne Ausdrücke für die Empfindungen, welche in unsern Gehörorganen erzeugt werden. Die vorzüglichsten darunter sind die Wörter: Ton, Schall, Laut und Klang. Mit dem Worte Laut, bezeichnen wir im weiten Sinne alle und jede Eindrücke, die auf unser Ohr gemacht werden, im engern Sinne schliessen wir die Töne insbesondre davon aus. Schall bedeutet gewöhnlich einen undeutlichen Laut, der im Anfange ziemlich heftig empfunden wird, der sich aber nach und nach schwächt und zuletzt ganz verliert. Das Wort Klang brauchen wir gern vom Zusammentönen verschiedner Körper; daher sagen wir Wohlklang, wenn diese Körper mit einander übereinstimmen. Zuweilen brauchen wir es aber auch nur von einem Körper, der aus verschiedenartigen Theilen zusammengesetzt ist. Z. B. von einer Glocke. Der Ausdruck Ton unterscheidet sich von allen vorhergehenden durch verständliche Empfindung des Hohen und Tiefen, oder wenn man es genauer zergliedert, durch die einförmigen und regelmäfsigen Schwingungen der Luft, die unser Ohr erschüttern.

Weil dadurch unsre Gehörnerven ebenfalls einförmig und regelmäfsig erschüttert werden, diese Erschütterung aber eine angenehme Empfindung verursacht, so sind aus dem Grunde die Töne unter allen Gehörempfindungen die einzigen, welche auf Schönheit gegründete Ansprüche machen und dadurch ein Gegenstand für den Geschmack werden können. Daher kommt es, dass die Tonkunst oder Musik ihren Rang unter den schönen Künsten gefunden hat, deren eigentlicher Zweck es ist, das Schöne den Menschen geniesbar zu machen. Schön aber nennen wir alles das, was unmittelbar angenehm unsre Sinne rührt.

Der Sinn des Gehörs gehört, so wie der Sinn des Gesichts, ohne Widerrede unter die edlern und vorzüglichern Sinne, die sich von den niedrigern, gröbern Sinnen des Geruchs, Geschmacks und Gefühls besonders dadurch unterscheiden, dass sie sich eines Mittelorgans bedienen, ohne welches in ihren Werkzeugen keine Empfindung möglich wäre. Dieses Mittelorgan heisst beym Ohre, Luft. Es ist nicht möglich, dass wir etwas durchs Gehör empfinden können, ohne dass die Luft erschüttert werde, die unser Ohr umgiebt. Ich wähle mit Fleiss den Ausdruck Erschütterung, weil das Wort Bewegung zu wenig sagt. Die heftigste Bewegung der Luft bringt so lange keinen Laut hervor, als sie in einer völlig graden Richtung fortläuft. Der stärkste Wind kann mein Ohr berühren, ich höre ihn nicht eher, bis die von ihm bewegten Bäume die Luft erschüttern, oder meine fliegenden Haare und Kleider ein Geräusch verursachen, oder andre dem Winde entgegenstehende Körper durch ihr Aufhalten ein Sausen hervorbringen. Im Gegentheile kann der leiseste Hauch in eine Pfeife, die zarteste Berührung einer Harmonikaglocke eine sehr lebhafte Erschütterung in der Luft erzeugen. Dass wir unter dem Worte: Erschütterung, ein schnelles Hin- und Herbewegen verstehn, giebt schon der Sprachgebrauch.

Lufterschütterung kann also keine andre Art von Bewegung, als eine solche andeuten, wo die Luft in sehr schnellen Zeiträumen hin und her bewegt wird. Eine solche Bebung der Luft ist es,

die ſich in unſer Ohr drängt, und daſelbſt einige kleine, unbeſchreiblich künſtliche Werkzeuge in Bewegung ſetzt, vermöge welcher unſre Nerven afficirt werden. Dieſe Nervenſchwingungen ſtimmen mit den Eindrücken, welche die Luft in unſern Gehörorganen erzeugt hat, auf das genauſte überein. Sie ſind ſtark oder ſchwach, ſchnell oder langſam, regelmäſsig oder unregelmäſsig, je nachdem es die Lufterſchütterungen ſind. Auf dieſe Art ſind wir im Stande, den Unterſchied der Laute oder Töne zu vernehmen, der ſich auf die zahlloſen Verſchiedenheiten von Lufterſchütterung gründet. Dieſe Verſchiedenheit findet ihren erſten Grund in der verſchiednen Beſchaffenheit der Körper, welche durch ihre Erſchütterungen die Luft in Bewegung ſetzen. Es würde uns unmöglich ſeyn, einem Körper eine ſolche Bebung mitzutheilen, wie zur Erzeugung eines Tons erfordert wird, woſern nicht alle natürlichen Körper, bald mehr, bald weniger die merkwürdige Eigenſchaft hätten: jedem Eindrucke, der auf ſie von einem andern bewegten Körper gemacht wird, augenblicklich zu widerſtehn. Dieſe Eigenſchaft nennen wir Elaſticität. Sie iſt es, der wir alle unſre Gehörempſindungen zu verdanken haben. Wir nennen aber nur die Körper elaſtiſch, bey denen ſich dieſe ſonderbare Eigenſchaft in einem merklichen Grade äuſsert. In dem Augenblicke, wo die äuſsern Theile eines ſolchen elaſtiſchen Körpers von einem fremden Körper berührt, und zwar ſo berührt werden, daſs ſie aus ihrer vorigen Lage weichen müſſen, ohne daſs der Körper ſelbſt weichen darf — in demſelben Augenblicke ſtreben auch dieſe Theile ſchon wieder zurück und treten würklich wieder in ihre vorige Lage, ſobald der Druck aufhört. Dauert nun dieſer Druck nicht länger, als der Zeitraum von einer Schwingung, deren ein ſolcher Körper vermöge ſeiner Spannkraft fähig iſt, ſo entſteht dadurch eine Erſchütterung in dem elaſtiſchen Körper, von deren Daſeyn man ſich mit dem Auge ſogar überzeugen kann, wenn man nur zum Beyſpiel mit einem harten Körper eine Glocke berührt, die man zuvor mit feinem Sande überſtreut hat.

Auf dieſe Art nun wird die Luft, welche den erſchütterten Körper umgiebt, ebenfalls vermöge ihrer Elaſticität in eine Erſchütterung verſetzt, die der vollkommen ähnlich ſeyn muſs, welche ſie erzeugt hat. Dieſe Lufterſchütterung pflanzt ſich von allen Seiten des berührten Körpers um ſo weiter fort, je heftiger die Luft erſchüttert wurde, und je weniger ſie durch die in ihr befindlichen Waſſer- oder Erdtheile von ihrer Spannkraft verlohren hat. Trift ſie auf ihrem Wege ein Ohr an, ſo erzeugt ſie in demſelben die Empfindung, welche wir Hören nennen.

Die elaſtiſchen Körper können aber auf eine doppelte Art erſchüttert werden, entweder durch einen einzelnen Stoſs oder durch eine fortgeſetzte Berührung. Das erſte haben wir zu erklären verſucht. Das andre wollen wir jetzt erklären.

Man denke ſich eine aufgeſpannte Violinſayte. Man berühre ſie mit einem gewöhnlichen Bogen. Indem es ſcheint, als wollten wir die Sayte damit fortſtoſsen, weicht ſie auf einen Augenblick um ſo viel zurück, als es der Grad ihrer Spannung erlaubt. Dieſe Spannung aber iſt auch Urſache, warum ſie nicht weiter weichen kann, als ſie mit Gewalt zurückgedrückt wird.

Sobald nun die Sayte nicht mehr weichen kann, glitſcht ſie ſchnell unter dem Bogen hinweg, um ihre vorige Lage einzunehmen. Sie wird aber von dem fortſtreichenden Bogen augenblicklich wieder gefaſst, und aufs neue aus ihrer Lage verdrängt. Dadurch entſteht alsdann die Erſchütterung, welche den Ton erzeugt, und die nothwendig ſo lange in gleicher Stärke fortdauern muſs, als ich den fortſtreichenden Bogen an die Sayte drücke.

Aber nicht jeder Laut, den wir vernehmen, gleicht dem Tone einer Violinſayte.

Es wird alſo nöthig ſeyn zu unterſuchen, woher es komme, daſs manche Körper, wenn ſie berührt werden, nur einen unverſtändlichen Schall von ſich hören laſſen, andre hingegen einen verſtändlichen Ton angeben, bey welchem man Höhe und Tiefe unterſcheiden und bemerken kann. Alle Körper in der Natur ſind aus unzählichen einfachen Theilen zuſammengeſetzt. Dieſe einfachen Theile können ſich einander ähnlich oder unähnlich ſeyn. Völlig reine Körper, deren Beſtandtheile alle ohne Ausnahme einander vollkommen ähnlich wären, laſſen ſich nirgends antreffen. Die Körper unterſcheiden ſich aber doch gar merklich von einander durch den gröſsern oder geringern Grad ihrer Reinigkeit. Man vergleiche nur einmal Holz und Glas, — eine Schnur und eine Darmſayte mit einander, um ſich hievon recht ſinnlich zu überzeugen.

Je reiner nun aber ein Körper iſt, je gleichartiger die Theile ſind, aus denen er beſteht — deſto gleichartiger muſs die Erſchütterung ſeyn, in die er bey jeder fremden Berührung verſetzt wird. Jeder einzelne Theil weicht alsdann bey der Berührung um ſo viel zurück, als alle andern zurückweichen, jeder nimmt ſeinen vorigen Platz

in demſelben Augenblicke wieder ein, wo ihn alle übrige Theilchen einnehmen. Dies erzeugt eine Bebung, die mit dem Gefühle des Reinen und Einfachen unſerm Ohre ſchmeichelt, und von der wir gedrungen werden, zu ſagen, daſs ſie viel ſchöner und anmuthsvoller auf unſre Nerven würke, als jede andre Bebung, die uns die verworrne, untereinander laufende Ungleichheit ihrer Schwingungen empfinden läſst.

Das Weſen des Tons beruht alſo auf der Gleichförmigkeit von Luftſchwingungen, die unſerm Ohre empfindlich werden, und unſern Nerven ebenfalls eine gleichförmige Schwingung mittheilen. In dem Grade, worin dieſe Gleichförmigkeit uns immer mehr empfindbar wird, in demſelben Grade wächſt auch die Reinigkeit des Tons, den wir empfinden.

Jeder denkende Leſer wird hoffentlich ein Vergnügen darin finden, die Betrachtungen über die Entſtehungsart deſſen, was wir Ton zu nennen pflegen, welche ich durch das Vorhergehende habe veranlaſſen wollen, bis ins Unendliche fortzuſetzen. Sie werden ihn dahin leiten, daſs er von ſelbſt einſehen wird: Ton unterſcheide ſich vom leeren Schalle durch die deutlich bemerkten gleichzeitigen Bebungen der Luft. Daraus ergiebt ſich von ſelbſt, daſs der Ton eine gleichförmige Berührung der Nerven erzeugen müſſe; und eine nähere Unterſuchung der natürlichen Beſchaffenheit unſers Nervengebäudes lehrt uns, daſs in einer ſolchen gleichförmigen Erſchütterung unſrer Nerven das Weſen einer jeden angenehmen Empfindung zu ſuchen ſey. *) Hierin liegt der Grund, warum der Ton jedem Menſchenohre angenehmer ſeyn muſs, als der bloſſe Schall. Ich zweifle, ob man der Behauptung etwas gründliches werde entgegen ſetzen können, daſs wir nach unſerm Sprachgebrauche alle Dinge ſchön zu nennen pflegen, welche fähig ſind, eine Nervenerſchütterung unmittelbar hervorzubringen, die von einer angenehmen Empfindung begleitet wird. **) Dieſe Wahrnehmung berechtiget uns, den Tönen das Prädicat von Schönheit beizulegen, welches wir dem leeren Schalle nicht einräumen dürfen. Jeder Ton an ſich macht eine abſolute Schönheit aus. Aber dieſe Schönheit kann nach Verſchiedenheit der Materie, welche die Erſchütterung erzeugt, und der Organe, welche die Erſchütterung auffangen, unendlich verſchieden ſeyn.

Je nachdem der Ton reiner oder unreiner, höher oder tiefer, ſtärker oder ſchwächer iſt, je nachdem kann er auch von meinem Ohre angenehmer oder unangenehmer empfunden werden.

Was die Reinigkeit des Tons betrift, eine Eigenſchaft deſſelben, die ſich durch das unvermiſchte Gefühl vollkommen gleichzeitiger Bebungen ankündigt, ſo iſt es unleugbar, daſs je mehr dem Tone von dieſer Eigenſchaft zukommt, deſto angenehmer muſs auch die Empfindung ſeyn, die er hervorbringt, das heiſst, je reiner der Ton iſt, deſto ſchöner muſs er ſeyn.

Man verwechſele dieſe Reinigkeit nicht mit dem, was der Tonkünſtler gewöhnlich unter Reinigkeit des Tons verſteht, wenn er ihn mit andern Tönen vergleicht, die entweder in der Harmonie zugleich gehört werden, oder in der Melodie auf einander folgen. Hier iſt die Rede nur von einfachen Tönen, die auſser aller Verbindung mit andern Tönen betrachtet werden.

Ein ſolcher einfacher Ton iſt um ſo viel reiner,

1) je reiner die Maſſe iſt, deren Erſchütterung den Ton hervorbringt. Rein iſt die Maſſe, wenn ſie aus lauter gleichartigen Theilen beſteht. Gleichartige Theile bringen eine gleichförmige Erſchütterung hervor, und auf dieſer allein beruht ja die Reinigkeit jedes einzelnen Tons. Man beurtheile nach dieſen Geſetzen die verſchiedne Würkung, welche einzelne Töne verſchiedner Arten von Inſtrumenten hervorbringen. Unter allen tonfähigen Maſſen iſt uns

*) Das Nerven berührt werden müſſen, wenn eine Empfindung erzeugt werden ſoll, darüber wird kein Streit entſtehen; aber von welcher Art die Berührung ſeyn müſſe, wenn man die Empfindung angenehm nennen ſoll und welche Gattung von angenehmen Empfindungen den Nahmen ſchöner Empfindungen verdiene, darüber hat man ſich bis dieſen Augenblick noch nicht ſo ganz vereinigen können.

**) Alle ſchönen Empfindungen müſſen zugleich angenehme Empfindungen ſeyn. Aber nicht jede angenehme Empfindung verdient den Nahmen einer ſchönen Empfindung. Der Anblick eines ungeſtalteten Holzhauſens kann bey einer ſehr ſtrengen Winterkälte ein ſehr angenehmes Gefühl in mir erzeugen, ſo wie das Rauſchen des Fuſstritts einer mir bekannten, geliebten Perſon. Nicht der ſinnliche Eindruck, ſondern die dadurch erweckten Ideen ſind es, die in beyden Fällen meine Nerven in eine ſüſse Bebung verſetzen. So ſchön dieſe Ideen ſeyn können, ſo wenig brauchen es die ſinnlichen Gegenſtände zu ſeyn, welche ſie zufälligerweiſe veranlaſst haben.

gegenwärtig wohl keine reinere bekannt, als Glas (es müfste denn eine ausgefucht feine Darmfaite feyn), ift es daher wohl ein Wunder, wenn noch kein Ton von irgend einem Inftrumente den Ton einer Harmonica an Reinigkeit erreicht hat. *) Wenn die Erbauer unfrer mufikalifchen Inftrumente nur auf diefen einzigen Umftand mehr Rückficht nehmen wollten, wie viel würde nicht fchon dadurch die Tonkunft an Vollkommenheit gewinnen! Aber wie manche Pflichten laffen fich auch hieraus für den practifchen Tonkünftler abieiten, theils dafür zu forgen, dafs fein Inftrument fich nie mit fremdartigen Theilen vermifche, theils aber auch darauf zu fehn, dafs die Theile des Inftruments, welche bey der Hervorbringung des Tons der unmittelbaren Berührung ausgefetzt find, mit vorzüglicher Sorgfalt gewählt werden.

2) Der Ton ift ferner um fo viel reiner, je mehr der tönende Körper von andern unreinern Körpern abgefondert und ifolirt werden kann. Mit irgend etwas mufs jeder tönende Körper wohl gefafst werden. Aber da die Erfahrung lehrt, dafs jeder bewegte Körper feine Bewegungen den Körpern mittheilt, die ihn zunächft berühren, fo hat man auf der Einen Seite dafür zu forgen, dafs der tönende Körper von folchen Dingen umgeben fey, die ihn weder in feinen Schwingungen hindern, noch die Schwingungen auffangen und durch ihre unreinen Maffen fortpflanzen: auf der andern Seite mufs man fich hüten, bey Hervorbringung des Tons den Körper, welcher tönen foll, auf eine Art zu berühren, welche die Erfchütterung des Körpers augenblicklich hemmt oder ungleichförmig macht. Beyfpiele zu diefen Erfahrungsfätzen laffen fich in Menge denken.

3. Der Ton ift aber auch um fo viel reiner, je reiner das Mittelorgan, die Luft ift, welche feine Fibrationen unfern Gehörnerven mittheilt. Um meinen Lefern hievon nur einige Begriffe zu geben, bitte ich fie, fich an das Vergnügen zu erinnern, welches fie empfunden haben, wenn bey einem ftillen, ruhigen Abende eine Mufick aus der Ferne ihnen entgegen tönte, oder wenn fie bey einem frühen Morgen zu der Zeit, wo die ganze Natur noch um fie her in tiefen Schlummer verfenkt war, durch fanfte Töne geweckt wurden. Wir können uns unmöglich von allen den Eindrücken Rechenfchaft ablegen, die am geräufchvollen Tage durch taufendfältige Lufterfchütterungen auf unfer Ohr gemacht werden. Wir glauben vielleicht nur einen Ton zu hören, weil grade diefer Ton jetzt die ftärkften Bebungen in unfern Gehörnerven hervorbringt; und doch wird diefer eine Ton von vielen taufend Erfchütterungen der Luft durchfchnitten und durchkreuzt, die von allen Seiten her, aus der Nähe und Ferne, auf uns eindringen; die fich durch die feinften Oeffnungen unfrer verfchlofsenen Thüren, durch die unfichtbarften Fugen mehrerer Dielen und Wände einen Weg zu unferm Ohre bahnen. Nun denke man fich das dumpfe Geräufch mehrerer Concertfäle und mufikalifchen Affembleen — die Gegenwart fo vieler Menfchen, von denen jeder einzelne doch irgend einige Theilchen Luft in Bewegung fetzt — man denke fich die mechanifchen Verrichtungen aller der Werkzeuge, deren fortdauernde Beweglichkeit die Töne hervorbringet; ohne noch auf die Eindrücke zu rechnen, welche von aufsenher durch die erfchütterte Luft in den Verfammlungsfaal eindringen werden, fo kann man leicht begreifen, dafs fehr wenig Menfchen von der Anmuth und Süfsigkeit reiner Töne deutliche Vorftellungen haben mögen.

Alle diefe Betrachtungen, verbunden mit den vorigen, geben es uns deutlich genug zu erkennen, dafs die vollkommenfte Reinigkeit des Tons ein Ideal fey, dem fich der Künftler ohne Aufhören nähern kann, ohne es jemals völlig zu erreichen.

*) Ein überaus würkfames Mittel, den Ton zu verfchönern, und die Unreinigkeit der Maffe eines tönenden Körpers durch Kunft zu verbeffern, ift die Refraction der Töne. Man mufs nehmlich, fo viel es nur immer die Schwäche des Tons erlauben will, zu verhindern fuchen, dafs der Luftftofs, der den Ton fortpflanzt, nicht in grader Linie das Ohr berühre. Dadurch wird in der Mufik die nehmliche Schönheit erzeugt, die in der Mahlerey durch die Reflexion der Lichtftrahlen beym Helldunkel fichtbar wird. Um fich davon Begriffe zu machen, darf man fich nur die angenehme Empfindung vergegenwärtigen, die in uns durch eine Mufik aus der Ferne oder in einem benachbarten Zimmer erweckt wird. Man öffne und decke ein Klavier und beobachte den Unterfchied, welcher Statt findet, wenn der Ton entweder den graden Weg zu unferm Ohre nehmen kann, oder durch Umwege dahin geleitet wird. Im erftern Falle ift die Empfindung in unferm Ohre allerdings ftärker und lebhafter, aber auch zugleich rauher und unangenehmer, als in dem zweyten Falle, wo die Luft um vieles gefänftiget und gemildert in unfer Ohr dringt, und uns weniger den tönenden Körper mit allen feinen Beftandtheilen, als den Ton felbft empfinden läfst.

Wenn übrigens die Schönheit eines einfachen Tons einzig und allein auf seiner Reinigkeit beruht, so würden alle Menschen darüber einig seyn, was für ein Ton das seyn müsse, dem man Schönheit nicht absprechen könne.

Allein der Ton hat noch so manche andre Eigenschaften, wodurch er in uns eine bald mehr, bald weniger angenehme Empfindung erzeugen kann. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche des Tons machen auf unser Ohr gar verschiedne Eindrücke: je nachdem unsre sinnlichen Organe fester oder lockerer gebaut — schlaffer oder strenger gespannt — viel oder wenig angegriffen und berührt worden sind. Der Klang der Muscheln, Hörner und Becken, der das Ohr des gesitteten Europäers mit den widrigsten Empfindungen bestürmt, kann Harmonie der Sphären in dem Ohre eines Wilden seyn, dessen starke Nerven eine viel lebhaftere Erschütterung verlangen, als der Ton irgend eines sanftern Instruments hervorzubringen im Stande wäre. Der muntre Ton eines hellen Blasinstruments, der mit unsern lebhaften Gefühlen heute sympathisirte, kann morgen auf unsre losgespanntere Nerven einen unerträglich widrigen Eindruck machen.

Sehen wir auf den Bau der menschlichen Organisation, welchen Unterschied werden wir da gewahr. Alter und Geschlecht, Geburt und Erziehung, Stand und Verhältnisse, Clima und Nahrungsmittel, Ruhe und Thätigkeit modificiren unsre körperlichen Organe bald so, bald anders, je nachdem es dem Zufalle gut däucht. Und diese so verschieden modificirten Organe sind ausserdem noch einem ewig fortdauernden Wechsel von Veränderlichkeit unterworfen.

Eine feuchte oder trockne Atmosphäre, ein stärkendes oder schwächendes Nahrungsmittel, eine frohe oder widrige Begebenheit giebt unsern Nerven augenblicklich einen andern Ton an. Wie ist es möglich, mit Gewisheit zu bestimmen, welchen Grad von Stärke oder Schwäche, von Lebhaftigkeit oder Sanftheit der Berührung, unsre Nerven in jedem Momente unsrer Empfindungsfähigkeit angenehm afficiren werde.

Noch mehr Rücksicht verdient der Umstand, den ich Nervendiät nennen möchte. Jede berührte Nerve erschlafft in dem Grade, in welchem sie berührt worden ist. Eine Nervenschwingung, welche allzulange fortdauert, muss das angenehme Gefühl, womit sie anfänglich begleitet wurde, zuletzt in eine widrige und unerträgliche Empfindung verwandeln — daraus lassen sich die Annehmlichkeiten der Abwechselungen von Tönen erklären; so wie das Missbehagen, welches wir darüber empfinden würden, wenn ein und derselbe Ton, so angenehm er auch an sich seyn möchte, in gleicher Stärke, ununterbrochen das Ohr erschütterte.

Daraus läst es sich erklären, wie auch die süsseste Musik durch Uebermaass das Ohr ermüden und uns zuletzt die Freuden der Tonkunst weniger geniesbar machen könne. Erklären läst es sich, wie es zugeht, dass beym frühen Erwachen am Morgen jeder anmuthsvolle Ton einen doppelt schönen Eindruck auf unsre geschonten Organe mache: und wie begreiflich es sey, dass der Freund der Tonkunst von allen Instrumenten immer wieder auf das sanfte Clavier zurückkomme, für dessen fortdauernden Werth unter allen gesitteten Menschen, die ihren Sinn fürs Schöne nur einigermassen verfeinert haben, man sich auf immer verbürgen kann.

Alles bisher gesagte betrift blos die Natur und das Wesen einfacher Töne, ohne Beziehung auf harmonische oder melodische Vervielfältigung derselben.

Dieses letztre würde eine eigne Untersuchung erfordern, an welcher der Verfasser dieses Aufsatzes gegenwärtig durch seine Zeitbeschränkungen gehindert wird.

2. RECENSIONEN.

Holger Danske oder Oberon. Eine Oper in drey Acten. Clavierauszug von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Herausgegeben von C. F. Cramer. Copenhagen 1790. Gedruckt bey S. Sönnichsen. (152 Seiten gr. Queer-Qu. Preis 5 Rth. - Ist in der neuen Berl. Mus. Handl. auf der Jägerbrücke zu haben.)

Von einer Opernmusic, die man ohne den Grundtext, mit einer blossen Uebersetzung nur im Clavierauszuge, vor sich hat, den Werth anzugeben, den sie als selbstständiges, nur den Regeln der Composition unterworfenes, Werk für sich behauptet, den ihr als Nachbildung gegebener Gegenstände das getroffene Original — ihrem Verfasser der wohlverstandne Dichter Beyfall

winkend — zuerkennt, den im vollſten Maaſse der zum Empfinden und Beurtheilen des Schönen gleich fähige Zuſchauer fühlt, wenn ſie an dem Orte, den bey Strafe der Lähmung ihrer jugendlichſten Kräfte ſie gegen einen andern nicht vertauſchen darf, auf der Bühne, von ihren Geſpielen, Action, Tanz, Decoration etc. ſo unterſtützt, als dieſelben unterſtützend, in jedem Reitze ſchimmert und um ſich her jedes arbeitende Glied im Feuer raſtloſer Thätigkeit unterhält, — eine ſolche Muſic in jeder Rückſicht nach allen ihren Theilen zu würdigen, wenn man nicht bey der Vorſtellung geweſen, nicht einmal die Partitur hat; ihre Wurkung mit den der Abſicht des Componiſten zur Regel dienenden Geſetzen zu vergleichen — iſt ein ſehr miſsliches Unternehmen, ein ſchwüriger Prozeſs, in dem ein Handhaber der kritiſchen Geſetze ſehr behutſam verfahren und gleich im voraus dem leicht verletzten Künſtler die Appellation von jedem einzelnen Urtheile an einen beſſer Unterrichteten vorbehalten muſs. Auf Flügeln der ſinnenden Begeiſterung führte den Tonkünſtler ſein Genius vor die Bühne; hier ſah er idealiſch, was er hervorbringen wollte, nach dem, was er hier ſah, machte er einen Anſchlag auf mannigfaltige Vertheilung mit Reiz gepaarter Schönheiten; eine groſse Schaar erwartete von ihm Befehle, die Ausführung eines vielumfaſſenden Plans zu verſuchen, jedem iſt ſein Platz angewieſen, das groſse Spiel beginnt und endigt, — aber er, ihr Anführer, hat noch mancherley Fehler entdeckt:

> Hier iſt die Tonfolge zu geſchroben in einander, ängſtlich, gezwungen, dort zu raſch, zu wenig verweilend und den Ausdruck anhaltend, oder ſie fällt ins ſchleppende, das Gewinde der Mittelaccorde umgarnt ihren kühnen Fittig; hier iſt ein Accord zu voll, die Töne vertragen weder Verdoppelung ihrer ſelbſt, noch Vorhalten oder Vorgreiſen anderer, andern Accorden eigenthümlichen, Töne, dort iſt einer zu leer; hier fehlt's der Declamation an Wahrheit des Ausdrucks, dort an Schönheit des Geſanges; an der Stimmenvertheilung tadelt der hin und wieder nicht befriedigte Reitz der Inſtrumente noch allerley; dieſen Satz ſtöſst die nach der zweyten Violine äugelnde Bratſche von ſich — ihn nehmen Violoncell oder Fagott mit Freuden an; jener verändert einige Ueppigkeiten in Simplicität und geht von der Flöte zur Oboe über; einen andern theilen in umgekehrter Ordnung der Lage die Flöten mit den Violinen; dort zanken Violine und Trompete ſich um den Vorrang: jene will in der Nachahmung beſſer als dieſe das ausdrücken können, was dieſe da ausdrückt, wo ſie, z. B. im Felde, nicht nachahmt, — und ein Schulz ſpricht der Violine den Vorzug zu; noch erſchallen da und dorther kleine Beſchwerden über Mangel eines höhern Grades der Applicabilität, in deren Einrichtung Haydn, der — überall Herzenskündiger — die Seele auch der Inſtrumente und ihre Kräfte bis auf die verborgenſten Winkelzuge kennt, immer ſo glücklich iſt. —

Dieſe Fehler werden verbeſſert, das idealiſche Spiel wird öfter wiederhohlt, und nun wirſt der Componiſt ſeine für Formen bereitete Maſſen aufs Papier hin. Aber auf ſo unendlich vieles, beſonders auch die Wahl und Behandlung der Inſtrumente, er dabey Bedacht nimmt, ſo iſt das Clavier und die einſame oder geſellſchaftliche Unterhaltung an demſelben doch gerade das, worauf er gar nicht zurückſieht: und nun ſollte es möglich ſeyn, daſs, gegen jene Orcheſtermuſic in der einen Wagſchaale, in die andere dieſe Claviermuſic geworfen, dieſe mit jener gleich wöge? dem urſprünglichen, ſelbſtſtändigen, ſichern, unbedingten Werthe jener vollwangigen Schönheit der unterſchobene, dependente, unſichere, bedingte dieſer hagern Geſtalt an die Seite zu ſtellen wäre? und daſs an Trümmern eines Dianentempels die in Compagnie-Packhäuſer verbaut ſind, ein Baumeiſter reel von zerſtörter Gröſse und Schönheit mehr*, als die geſchehene Zerſtörung erkennte? — Gewiſs iſt das nicht möglich; ſelbſt derjenige, der eine Muſic in voller Aufführung gehört hat, dem zur Wiederhohlung des Genuſſes am Clavier die Erinnerung ihre Hand bietet, und für den in ſo weit die Auszüge zunächſt einen Werth haben, findet oft viele Mühe, das dort Gehörte hier wieder zu erkennen; und der Verfaſſer dieſes Aufſatzes würde ſich kein öffentliches Urtheil über das gemeinſchaftliche Werk der Herren Baggeſen und Kunzen, ihren Erſtling in dieſer Gattung, erlauben, wenn er nicht bey zufälliger Gegenwart in Copenhagen dieſe Oper, von den fünfmal, die ſie daſelbſt gegeben ſeyn wird, viermal gehört — ſie zu hören, darf er wohl ſagen, das Glück gehabt hätte, denn ſie iſt ein wahres Genieproduckt, und wird — nicht mehr gegeben! diejenigen, die — Gott weiſs *quo jure?* — aus einem gewiſſen Grunde an ihrer Zurückhaltung Schuld ſind, ſollen, wie die Nachrichten aus Copenhagen lauten, dem anders geſinnten Publicum — *plexis dum reges*

delirant Achivis — ihr Gefallen an elenden, aus dem Italiänischen, Französischen, Deutschen übersetzten Operetten mittheilen, ohne in diesen Geschmack und Sitten verderbenden Carricaturen das weit auffallendere Vorhandenseyn jenes Grundes zu bemerken.

Zuvor aber einiges von dem Terrein des Componisten, dem Text der Oper; obgleich der Herr Prof. Cramer in der Vorrede zu seiner Uebersetzung (die auch besonders abgedruckt ist) alles vorweggenommen zu haben scheint.

So viel Gelegenheit der Dichter dem Componisten gegeben, alle Kräfte der Music in Arbeit zu setzen, so mannigfaltig die Scenen, verschieden die Charactere, abwechselnd die Leidenschaften, und zu einem schönen Ganzen sich vereinigend die Theile sind, so rein (wir reden hier noch nicht von der Uebersetzung) die Sprache, passend die Wahl der Ausdrücke, schön die Diction, leicht die Versification, und so sehr alles Sprache und Handlung der Leidenschaften, folglich in so weit eigentlich musicalisch ist; so wenig die, selbst eine angenehme Lectüre gewährende, Oper Hauptfehler zu haben scheint, — einer möchte denn den Doppelplan des Stücks, die Vermischung der Feenwelt mit der Menschenwelt, und die Verbindung des Comischen mit dem Tragischen dafür halten, — so hat sie doch Fehler; aber fast alle und diese von der Art, dass sie bey der Aufführung verbessert werden können, und sie verdienen daher in zwiefacher Rücksicht eine besondre Anzeige.

Ein Fehler ist es, dass im Anfange des ersten und dritten Acts die Scenen, wo es dunkle Nacht ist, gar zu lange dauern. So wie die Dunkelheit überhaupt kein Gegenstand des Reitzes ist, so wird sie bey der übermässigen Dauer hier besonders darum widerlich, weil nur eine oder zwey Personen auf der Bühne sind, und zwar solche, die man nicht kennt, für die man erst Interesse bekommen soll. Eine Unterweltsscene im Orpheus, z. E. soutenirte sich wohl ohne feuerwogenden Pilegethon, weil die Menge der Furien keine Leere fürs Auge lässt; und die achte Scene des dritten Acts hier im Oberon, ein dunkles Gefängniss, thut vortreffliche Wirkung, denn wir kennen da den unschuldig Leidenden und haben schon vorher Theil an seinem Schicksal genommen; auch kein Sturm, Blitz, Donner, physische Erscheinungen, zu deren häufigen Hervorbringung der Dichter in oberwähnten Scenen den Maschinenmeister requirirt hat, stören da nicht den Eindruck der Music und der Action. Diese beyden Fehler müssen und können weggeräumt, wenigstens vermindert werden. Ganz die dunkle Nacht und das illisirische Stürmen, Donnern, Blitzen entfernen, geht nicht an, ist auch die Absicht dieser Erinnerung nicht; aber die Nacht kann weniger dunkel seyn, im ersten Act schon, S. 26 des Cl. Ausz. beym Eintritt des Larghetto zu schwinden anfangen und mit Oberons Erscheinung in Tag verwandelt seyn. Eben so braucht man's nicht so häufig und fürchterlich sturmheulen, blitzen und donnern lassen, als vorgeschrieben steht: dess wird sich die Music freuen.

Einen Anachronism scheint der Dichter begangen zu haben, dass er Rezia dem Langulaffer zur Braut giebt, ehe die That, derentwegen sie's wurde, die Erlegung des Löwen geschehen war, um deren Preis jener Holgern betrog. Zwar nennt Rezia Langulaffers Namen nicht, spricht sie nur von einem finstern Bräutigam, den sie hasst, und einem aus Westen sich nähernden, der sie erretten möge; und so kann man, da es übrigens gewiss war, dass Langulaffer, kehrte mit Sieg er zurück, Rezia's Hand erhalten würde, sich denken, dass es eben jetzt die Zeit ist, da Rezia ihn entweder mit Sieg wiederkehrend, folglich als ihren Verlobten, oder die Nachricht eines übeln Ablaufs erwartet; aber man geräth nur durch mühsames Zusammenstellen und Vergleichen auf diese Distinction, und giebt williger der näher liegenden Vorstellung Raum, dass triumphirend zurückgekehrt Langulaffer schon früher, als wir Rezia das erstemal sehen, wieder da gewesen; und dieser Widerstreit zwischen einer weit zu suchenden und einer nahe liegenden Vorstellung, wovon leztere die unrichtige ist, schadet der Sache ein wenig.

Die häufige Scenenwandelung im dritten Act, die der Vorzug, dessen in dieser Rücksicht der zweyte Act sich rühmt, vielleicht über die Gebühr zum Gegenstand des Tadelns erhebt, lässt sich nicht ändern; wenn aber der Einwand gegründet wäre, dass am Schlusse des Stücks Oberons und Titaniens Wiedervereinigung weniger, als im ersten und zweyten Act ihre Trennung, mit Handlung und Interesse für die Zuschauer dargestellt worden, so möchte dem nachgeholfen werden können.

Beym Vergleichen der Uebersetzung mit dem Original vermisst man, eins gegens andre gerechnet, an Stärke, Präcision des Ausdrucks, Ründung der Gedanken nichts reelles, vielmehr ist mancher Gedanke bald gegen einen glücklichern ausgetauscht, bald durch passende Nebenzüge bereichert, bald durch eine in Betreff des

Locals angemeſsnere Sprache individueller gemacht, und durchgehends das, was der Mufti zu ſagen hat, ſeinem Character noch einen Grad näher gebracht worden; und Kleinigkeiten abgerechnet, würde der Deutſche Text ſich eben ſo leicht, als der Däniſche ſingen laſſen, wenn Hr. Cramer ſich immer an das Schema der Verſe im Original gebunden, und den Reim, wär's auch nur in den Liedern, den kleinen Elfenchören und den kurzzeiligen Arien wiedergegeben hätte. Die feyerliche Declamation ohne Muſic haſst vielleicht den Reim, ſelbſt in Recitativen mit Muſic; aber gewiſs die Muſic, wo ihr Gang abgemeſſen, ihre Melodieen an Rhythmus gebundner Geſang ſind, liebt ihn. Durch die bisweilige Abweichung von den Einſchnitten der Verſe des Originals iſt es z. B. gekommen, daſs in Rezia's Arie am Ende des erſten Acts die Zeilen:

> O Thräne, die mir den Blick verdämmert,
> Verkündrin nahender Seligkeiten,
> Vertrockne nicht, du Himmelsthau!

in der Folge der Wiederhohlung dieſe Geſtalt annehmen:

> Du, die ſanft mir den Blick umdämmerſt,
> Seligkeiten dem Schmerz verkündeſt,
> Vertrockne nimmer, Erhalterin!

und dadurch die Sängerin, wenn ſie nicht ängſtlich auf die Worte Acht giebt — was man von keinem Sänger fordern darf — leicht in Effectſtörende Verwirrung bringen, ſtatt im Original die Zeilen:

> Men o den kildrer, den ſöde Smerte,
> Og Vellyſt ſlynger ſig om mit Hierte,
> Og Frygten ſmiler i Haabets Favn!

unverändert bleiben, nur die von ſelbſt Abſchied nehmenden Partikeln *men* und *og* (doch, und) wegfallen, und der Sänger, ohne mit Bewuſstſeyn an die Worte zu denken, nie unrechte treffen wird.

Nun endlich auf die Muſic zu kommen, dürfte in dem bisherigen ſchon zu viel präliminariſches geſagt ſeyn, um auch hier wiederum Allgemeines vorauszuſchicken. Ohne Einleitung denn!

Gleich die Overtüre kündigt einen Mann von Kraft und einen erfindenden Künſtler an, der, bey auſserordentlichem Reichthum an vollkommen gefaſsten, zur Reife gediehenen Gedanken, Fertigkeit im Gebrauch der techniſch-practiſchen Regeln beſitzt, ſeine Darſtellungen anſchaulich zu machen, daſs ſie getreue Copien ſeiner idealiſchen Originale ſind. Dieſe Bemerkung beſtimmt, wenn ſie richtig iſt, den Geſichtspunct, aus welchem Verſtöſse wider Schulgerechtigkeit, die in allen Werken der Genies vorkommen, betrachtet werden müſſen. Dieſe ſind und bleiben Beleidigung der Schönheit, behaupten aber jedesmal mit Recht ihren Platz, wenn ſie auf der einen Seite mehr den Reitz erhöhen, als auf der andern die Schönheit verletzen. Nur wenn keine dergleichen Colliſion ſie erzeugt hat, wenn keine Norm ihre Rechtfertigung auf ſich nimmt, wenn ſie eine Geburt der Nachläſsigkeit, Uebereilung oder Unwiſſenheit ſind, dann verdienen ſie den Tadel der Schule.

Die Overtüre beſteht aus mehrern Theilen, deren Hauptſätze, aus nachher folgenden Stücken genommen, geſchickt erweitert und zu einem Ganzen von groſser Wirkung verbunden ſind. Der erſte Theil, Scheraſmins Tanz, worin die Flöte die erſten vierthalb Zeilen — im Preſto für eine Flöte faſt zu viel! *) — ſolo ſpielt, unterſcheidet ſich durch Aufmerkſamkeit erregende Originalität, kündet beſtimmt den comiſchen Character der einen Partie an, und läſst, was die Ausführung des Thema betrift, nichts zu verlangen übrig. Der folgende Theil, ernſten Characters, hebt mit dem ſchmelzenden Geſange an, durch den in der zweyten Scene des erſten Acts Oberons Erſcheinung angekündigt wird. Von dieſem gehts durch einen räthſelhaften, ſturmweiſſagenden Uebergang zu dem, nachher als Gewitterſymphonie wiederkommenden, letzten Theil, worin Oberons klagende Stimme: „*Titania, Titania! Ach niemals, niemals ſiehſt du wieder!*" von abwechſelnden Flöten und Oboen tönend, mit dem mächtigen Graulen gegen einander kämpfender Tonmaſſen einen Contraſt hervorbringt, durch den ſich dieſes Stück ſeine individuelle Bedeutung ſichert. Dem Schluſs der Overture, mit der die Bühne ſich öffnet, ſchmiegt die ſüſse Arie ſich an, in der Oberons jammernde Klage (— Sturmgeheul und Donner-

*) Vielleicht nähm' es ſich auch noch beſſer aus, wenn eine Violine dieſen Satz hinterm Stege ſpielte.
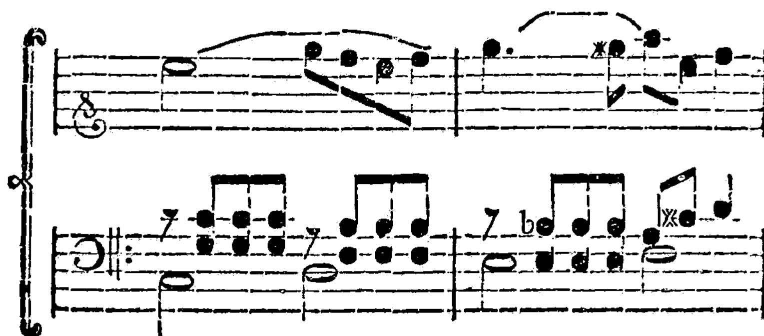
nerschläge sollten sie nicht begleiten oder unterbrechen!) mit rührendem sanften Nachhall der Oboe und fernlauschenden Echo die Lüfte theilt, und — wenn noch in unsern Zeiten das Schicksal erdichteter Wesen auf der Schaubühne interessiren kann — Aller Herzen zu stillem Mitleid erweicht. Wahrer und schöner herzlicher Gesang allenthalben; besonders treffend zur wohlgewählten Harmonie die Zeile: *Hör Oberons verlaßnes Klagen!* der Uebergang in d moll: *Doch weh! nur Echo lauschet hier!* Was das individuelle subjective Gefühl Einiger tadeln wird, ist das kleine Melisma am Schluss. Solche Sachen sind keiner, oder einer so feinen Regel, die so gut, als keine ist, unterworfen, dass man darin jedem seinen Geschmack lassen muss. Anders aber verhält es sich mit der Elision in der Zeile: *Um dich, Erzürnt' im Felsgeklüft*: wo das Erforderniss der leichten Verständlichkeit dem Dichter die Wegwerfung des Endvocals in *Erzürnte* nicht füglich hingehn lassen kann.

Der Einleitung ins folgende Recitativ ist die Ueberschrift zu geben vergessen: *Oberon springt auf von seinem Sitz. Ab und zu sind Donnerschläge gehört worden.* In diesem Recitative, das gut declamirt ist und sich leichter singen lässt, als manche Stellen der folgenden, ist der Uebergang vom weichen Dreyklange auf *d* mit *f* im Bass, durch Sextquartdecimd auf *b*, nach Sextquart auf *h* mit dem Schluss in der Tonica *e*, — man kann nicht sagen zu rasch, denn eine weitschweifende Modulation würde die Sache nur noch schlechter machen, sondern — etwas gesucht oder gezwungen. Hat der Componist etwa die folgende Arie früher gemacht, als den Schluss des Recitativs? dass er deswegen nach *e* zu kommen genöthigt war? Der Arie ersetzt ihren Mangel an Originalität ein lebhafter Vortrag, starke Accentuirung der hervorstechenden Töne und Gebehrdenausdruck des Sängers. Nachlässigkeiten, wie der Seite 13, Syst. 4, Tact 3, wo das *a* der Mittelstimme den ganzen Tact dauern und an das folgende gebunden seyn sollte, auf dergleichen man an mehrern Stellen des Clavierauszugs stösst, merkt eine offene ehrliche Critik leicht an, dass sie in der Partitur die Gestalt der Fehler nicht haben, rügt sie daher nur im Allgemeinen und überlässt sie der Verbesserung eines jeden, der daran Aergerniss nehmen könnte.

Die zweyte Scene: ein dunkler Wald, Holger und Scherasmin davorne, hineinwollend — macht mit den beyden folgenden zusammen eigentlich nur Eine Scene aus. Wenn bey ungezwungener Verlängnung des Ritter- und Heldencharacters Holger doch mit einer gewissen Würde spricht, und Scherasmin nicht einen Gecken oder plumpen Bauerknecht spielt, sondern wie ein treuherziger, um seinen Herrn besorgter, nur aus Ammenleichtglaubigkeit furchtsamer, angenehmer, recht lieber Alter mit einer gewissen Heimlichkeit plaudert, so kann der Recitativdialog S. 15 die mit Urtheil beabsichtigte Würkung nicht verfehlen: Harmonie und Declamation sind gut getroffen; letztere ist in den Hauptaccenten der natürlichen Rede sehr nahe gebracht. Bey dem Lento S. 17 ist die Ueberschrift vergessen: *Sie setzen sich jeder auf einen Stubben. Holger vertieft sich in Gedanken während Scherasmin fortplaudert.* Die harte Zeile: *Jüngst strittst du keck*, die nur ein ausserordentlich gelenkiges Organ deutlich aussprechen kann, hätte Herr Cr. in sein Verzeichniss von κακοφωνιαις γεροντικαις aufnehmen können, welches er im vierten Theil seines Commentars über Klopstock gegeben hat. — Der geschickt eingeflochtenen Romanze, worin Scherasmin seiner Herzensbeklemmung Luft macht, erhalten ihren Character des Dustern und Schauerlichen zweckmässig gewählt und beschäftigt die obligaten Bratschen mit durchgankelnden Flöten; und bey der Fermate im dritten Tact vorm Ende stehn die mit Fleiss gesetzten Quinten an ihrem rechten Ort. Das nächste kleine Recitativ, worin eine kühne Modulation mit Macht das Herz erschüttert, leitet in ein grosses Duett zwischen Holger und Scherasmin ein, das mannigfaltige Schönheiten des Aechtcomischen einschliesst, denen selbst die Unempfänglichkeit für Eindrücke da nicht länger widerstehn kann, wo S. 23 die Stimmen zusammengehen. Seite 25, wo die Instrumente im geschwindern Zeitmaass gegen einander wirbeln, freut man sich Syst. 3 einen alten Freund wieder zu finden; und diesem Satz dankt der folgende, in welchem die Violinen den Bass in ihre Figuren aufnehmen, die Vorbereitung seiner herrschenden Triolenbewegung.

Wenn der folgende Theil dieser Scene, die Symphonie S. 26 bis oben S. 30, in der zwey Orchester mit einander abwechseln, auf der Bühne nicht die volle grosse Würkung thut, welche man beym Claviere sich davon verspricht, so liegt darin ein Versehen des Componisten, dass die Acteurs bey ein paar Stellen in die Music des hintern Orchesters einsingen, ohne von dem vordern unterstützt zu werden. Sonst ist es wahr, was Holger singt, und der

wonnertrückte Zuhörer wiederhohlt's mit ihm: *Seliger Wohllaut! Melodischer Ton! wie schmeichelnd zaubert dein Wonnegesang!* — Doch um den Regeln des Satzes ihr Recht nicht zu kränken, muss (was schon bey der Overtüre hätte geschehen können) bey S. 29, Syst. 2, T. 4 und 5 etwas berichtigt werden: statt wie sich's da findet, müsste der Satz entweder dreystimmig in der Mitte bloss *c* behalten, bis *d* darauf folgen kann, oder vierstimmig ungefähr so geformt seyn:



Freute man vorher S. 25 sich der Wiederkehr eines Bekannten, so geräth man jetzt in Entzücken, da S. 31 eine des innigsten Gefühls volle Passage, aus der ersten Arie Oberons, wiederkommt. So ein einziger Zug beweiset in eben dem Grade, dass der Componist seinen Gegenstand nicht bloss theilweise überschauet hat, als er zur Hervorbringung der in den meisten Opern vermissten, erst durch Glück ein Ziel des Bestrebens gewordenen, Einheit beyträgt.

Am Schluss des Terzetts erscheint denn plötzlich Oberon, und eine fremde Modulation, S. 33, Syst. 1, wo die Tonica *c* verlassend der Componist sich in *as* als Tonica festzusetzen einen Augenblick scheint, schnell aber wieder einlenkt, (wobei indessen nicht verhütet worden, dass man Tact 6 auf *f* die kleine Terz erwartet, wo die grosse steht) ruft neue Kräfte der gespannten Aufmerksamkeit herbei. Das kleine Chor hinter der Bühne, von so lieblichem als fasslichem Volksgesange, das öfter wiederkommt und eine Hauptrolle in der ganzen Oper übernimmt, kann seiner Würkung leicht verfehlen, wenn die tiefen Blasinstrumente und die Männerstimmen (wie das in Copenhagen der Fall war) zu stark gegen die discantführenden Instrumente und Stimmen sind: letztere mögen lieber ein Uebergewicht haben, falls es, ein genaues Verhältniss zu beobachten, zu schwürig seyn sollte.

Die folgenden Recitative, bis wo Oberon Abschied nimmt, dürften neben den Schulzischen, die denn alles, was je von Recitativen gemacht ist und Recitativ geheissen hat, hinter sich lassen, einen Platz verdienen: so sehr sind sie wahrer und schöner Ausdruck des Wohlwollens, der zärtlichen Besorglichkeit, des Mutheinsprechens; der Ergebenheit, des Vertrauens, der Zuversicht. Besonders zeichnen sich aus, der energische Zuruf: *Sey stark! sey fest! sey Held in der Prüfung!* und der Siegmarsche Abschied: *Nur fort! nur grade fort! und Sieg begleite dich!* Doch scheint die harmonische Fortschreitung bisweilen ins Grelle zu fallen, z. E. S. 35. Syst. 4, wo zur Verbindung der in Einer Proposition stehenden Redetheile zwar dissonirende Accorde allerdings nöthig waren, aber doch nicht so schneidende. Fehler der Declamation, wie die S. 34 *in nie verletzter Unschuld etc.* und S. 37 *wie herrlich ist die Tugend etc.* auf dergleichen man mehrerwärts stösst, finden sich selten im Dänischen Original, und müssen billigerweise dem Componisten nur dann auf seine Rechnung geschrieben werden, wenn er, ohne wesentlich zu ändern, die Tonfolge genau den Deutschen Worten anzupassen im Stande gewesen wäre; welches im letztern Beispiel der Fall ist. — Die Zeilen, die S. 35 und 46 Scherasmin hat, rinnen aus ächter comischer Ader; so auch der possierliche Tanz, der indessen vom Parterre einige Mässigung der Beifallsäusserung verlangt, um nicht in widriger Lache ersäuft zu werden. An der süssen Arie S. 39 würde man, dass der zweyte Theil nicht hat länger seyn, oder wiederhohlt werden dürfen, noch mehr, als geschieht, bedauern, wenn Hr. Kunzen nicht durch Hinzufügung des Nachspiels einen Theil der Erwartung gefangen genommen, und für einen geschmeidigen Uebergang in das folgende Chor gesorgt hätte. In dem Duett: *Er schwand*, womit Holger und Scherasmin abgehen, und wovon das Ende aus

der Ferne des Waldes gehört wird, characterisirt der Componist den lieben Scherasmin durch einen vortreflichen Zug, indem er ihn die Worte: *ins Vaterland* mit einer prägnanten Sehnsucht, die einen feinen Anstrich des Comischen hat, wiederhohlen läſst: Scherasmin geht gerne mit, aber das Vaterland, ach das liebe Vaterland, — er mag es wohl seit zwanzig Jahren nicht gesehen haben! — liegt dem guten Alten doch näher am Herzen.

Bis hieher sind wir Einem Hapttheile der Entwickelung gefolgt: Oberon in seiner Einöde schmachtet nach Wiedervereinigung mit Titania, seiner Gattin; ein Streit hatte sie beide getrennt, und die Bedingung ihrer Versöhnung war, ein liebendes Paar zu finden, das in allen Prüfungen des Schicksals einander treu bliebe. Oberon verzweifelnd: „*Jahrhunderte sahn vergebens mich hoffen*! — *ich finde unterm Monde nicht Einen, Einen treuen Liebenden*!“ — verschwindet; wir sollen ihm einen neuen Versuch wagen sehn: ein edler Jüngling, Holger, ein kühner Ritter, der einen schwürigen Auftrag seines Kaisers auszuführen vor hat, erscheint, mit seinem Knappen auf der Fahrt nach Bagdad begriffen, vor einem bezauberten Walde, durch den ihr Weg geht. Scherasmin versucht, wendet alles an, daſs Holger einen andern Weg möge wählen; vergebens: „Holgers Busen kennt keine Furcht.“ Indem sie hineingehen wollen, erhebt ein Gewitter sich und tönt's Lieblich aus der Ferne: neuer Anlaſs für Scherasmin, zum Fliehn zu rathen: „*der täuschende Wohllaut lockt zum Verderben in Schlingen uns hin*!“ Aber Holgern „zaubert in Wonne der Schmeichelgesang,“ er will der Stimme entgegen, die ihn ruft, reiſst sich los von Scherasmin; indeſs steht plötzlich vor ihm Oberon da: „*Willkommen, mein Holger*! — *ich kenne dich, von der Wieg' an schon kannt' ich dich und liebte dich*! — *weiſs des Kaisers Befehl*! — *Dir folgt mein Beistand, bleibt fürder, wie bisher, der reinen Tugend dein Herz getreu*! — *Deiner harrt das schönste Loos der Liebe; doch halt fest im Blick des Zieles Krone*! *sey stark, sey fest, sey Held, sey treu*! *bis zum Tode*!“ Holgern füllt Oberons Rede mit nie empfundner Zuversicht: „*Sieh mein Herz*! *es giebt sich ganz in deine milde Hand*; — *nimmer bricht es den Bund mit dir, den Tugend schloſs*!“ und Oberons unsichtbares Gefolge preist in fernen Chören die Tugenden der Treue, des Muths und der Standhaftigkeit; indeſs Scherasmin leise und zitternd den letzten seiner Versuche wagt, dem Elfenkönig bösen Leumund macht: „*der Gottseybeiuns lächelt wie ein Engel, und predigt wie ein Erzbischof*!“ worauf hierfür und „für der lockern Jugend Sünden“ die Strafe des gezwungenen Tanzes, und auf diese denn auch Scherasmins Vertrauen zu Oberon folgt, welches durch das Zauberhorn, dessen magische Kraft Oberon bey der Ueberreichung an Holger beschreibt, und noch mehr durch das, Scherasminen als Schmerzensgeld zu Theil werdende, Geschenk eines Bechers mit unleerbarer Neige, noch fester wird. Jetzt ist Oberon verschwunden, und indem auch sein Held uns aus den Augen kommt, nach Bagdad eilend und unterwegs das Abentheuer mit dem Löwen bestehend, wodurch sein Anspruch auf den Preis des Kampfes so begründet, als Langulaffers Falschheit und Betrügerei ins Offenbare gesetzt wird; öffnet sich in Bagdad die Scene: Rezia, die Sultanstochter, ihre Hand dem versprochen, der als Erleger des verwüstenden Ungeheuers zurückerwartet wird, erscheint. In leichter Morgentracht unruhig auf dem Sopha schlummernd sieht sie im Traum (Parallele zu Hermanns Traum in Klopstocks dritten Bardiet) einen Theil dessen, was würklich geschieht; zwischen Abscheu gegen Langulaffer und Sehnen nach Holger, zwischen Furcht des Aergsten und Hoffnung des Ersehntesten hin und her geworfen, endlich der letztern in die Arme sinkend, verliehrt sie sich wieder beym Schall einer drauſsen gehörten, die hochzeitliche Feier des Tags verkündenden Music; und der erste Act schlieſst.

In dieser Scene bemerkt man an dem Recitativ dreyerley Form: Symfonie (herrschende Instrumentalpartie), in welche, wie zufälligerweise, die Singstimme einfällt; Symfonie und rhythmischen Gesang so in einander geflochten, daſs keins die Hauptpartie heiſsen kann; und endlich unrhythmischen (Secco-Recitativ-) Gesang, zu welchem als der Hauptpartie das Orchester eine untergeordnete Begleitung liefert. Die Mischung dieser drey Formen, aus welcher dem sogenannten *Récitatif oblig*: sein eigentlicher höchster Character entsprieſst, erzeugt eine Mannigfaltigkeit, durch die ein solches Recitativ schon an sich reitzend wird. Um so mehr aber fesselt es die ganze Seele, wenn reitzvoller Mischung der Formen geniereiche Erfindung der Materie entspricht. Ehre dem Tonkünstler, der, wie hier Herr K. zu einer solchen Bemerkung Anlaſs giebt! Schöne Stellen anzeichnen läſst dies Recitativ nicht; alles darin ist schön. Wobey freundlich Beyfall nickend ein Componist verweilen wird, der selber fürs Theater arbeitet und sich auf kleine nothwendige Künste der

Politik versteht, deren Vernachläſsigung einen übrigens richtigst calculirten Effect hintertreibt, ist S. 54, Syst. 3, die Stelle, wo die Trompete, welche hinter der Scene einfallen soll, einen Accord vorfindet, der dadurch, daſs er eine unbestimmte Zeit liegen bleibt, alle Schwürigkeiten des Eintretens und Tempohaltens entfernt. Dasselbe findet man auf ähnliche Art am Schluſs der Arie beobachtet. Aeusserst characteristisch und ausdrucksvoll ist in dieser das Thema, das schon wegen seiner befremdlichen Modulation der Wiederhohlung bedurfte; sehr leidenschaftlich die Stelle: *O Seele, was schweiffst du umher in Sehnsucht!* etc. — und von Urtheil zeugt, S. 61 nach der Fermate, die Benutzung und Erweiterung des vorher gleich auf das Thema gefolgten Satzes. Aber nicht zu loben ist S. 61, Syst. 4, T. 4 der Scheinschluſs auf *ais* mit Sextquint. Zwey Tact vorher steht dieser Accord an seinem rechten Ort unter dem Worte *Schmerz*; eben deswegen aber hier unter dem Worte *Strahl* (*den Schmerz durchbrach der Hoffnung Strahl*) am unrechten.

Der zweyte Act ist beynahe nur Eine grosse Scene, aber die reichhaltigste, lebendigste, geprängvollste, die je mit Music auf die Bühne gebracht worden. So wie der Vorhang aufgeht, blicken wir in einen prächtigen Saal des Sultanschen Pallastes auf einen grosen Chor reichgekleideter Tänzer und Tänzerinnen, Bedienten am Bagdadschen Hofe, die der Gelegenheit wahrnehmen, da sie einmal frey athmen, recht nach Herzenslust sich auslassen können. Die Music hierzu, worin der Componist den glücklichsten Gebrauch vom Türkschen Becken und Triangel gemacht hat, und worin unter andern sich besonders das letzte Couplett in f moll S. 68 mit dem verlängerten Rhythmus, durch genievollen Ausdruck des zügellosen Freudetaumelns auszeichnet, vereinigt mit dem erforderlichen Character des halbrohen, mehr Reiz, als man glauben sollte, daſs sich damit verbinden lieſse. Aber warum hat der Componist das Ballet mit der Gavotte schliessen lassen? warum nicht, (wie es gewiſs ursprünglich gewesen) mit dem Stück, welches als Zwischenact gespielt wird? Dieſs letztere steht, da es eine Erweiterung desjenigen Stücks ist, womit das Ballet anhebt, eben so da, wie ein Commentar *über* oder *vor* dem Text. Lieber hätte zum Zwischenact der *Text*, das erste Stück des Ballets genommen, und auf solche Art zweymal gespielt werden mögen. Und das muſs auch! dann bleibt dem *Commentar* sein rechter Platz, und auch erst dann versteht man recht die Bedeutung der sich jagenden Ausweichungen in entfernte Tonarten.

Dem Tanze macht die Ankunft der Hochzeitsgäste ein Ende. Aus dem langen, mit Spiel und Gesang begleiteten, Zuge treten Sultan Buurmann, Rezia und Langulaffer heraus und setzen sich, nebst einigen Veziren und Emirn, an die Tafel, die zur Seite im Vorgrunde gedeckt steht. Vor ihnen tritt auf der andern Seite aus dem Chor der Spieler und Sänger ein Herold, und nach diesem der Mufti hervor, der, nach Christenmanier zu reden, die Trauung verrichtet. Der pompöse Marsch, der den Zug hereinbegleitet, läſst besonders die Stelle bemerken, wo das elende Sclavenvolk seine tiefniedrigste Unterthänigkeit bezeigt: *Wir stürzen hin vor deines Tulbans Herrlichkeit! O lächle deinen Knechten zu! etc.* Die Einsegnungsceremonie ist von unbeschreiblicher *vis comica*; selbst ohne Action beym Clavier in einer aufgeräumten Gesellschaft ist sie das. Die Einbildungskraft stelle sich nur in der Rolle des Mufti keine Carricatur vor, sondern, wie Herr *Musstedt* sie in Copenhagen ganz vortreflich spielte, einen gravitätschen, durch Bauch, Bart und sonoren Baſs äuſserlich ehrwürdigen Pontifex, der nichts davon ahndet, daſs seine Begriffe und Ausdrücke ein paar Jahrhunderte zu alt sind. Recht Schulzisch ist am Schluſs dieser Ceremonie auch der bacchantische Rundgesang; und den Cranz setzt dieser Meisterscene das kleine pathetische Maestoso auf, das der immer lärmender und wilder gewordenen Freude plötzlich ein Ende macht, indem, von Scherasmin begleitet, Holger hereintritt und sich vor den Sultan stellt. Vortrefflich in seiner Anrede, die Declamation und das Accompagnement. Es brauchte nicht darüber gesetzt zu seyn, daſs die Antwort S. 78 *ich kenne dich*, der Sultan mit verbiſsnem Zorn giebt: die Melodie und die beyden nachschlagenden Accorde lassen den Ausdruck nicht verfehlen. Von dem Ausdruck der Bestürzung des Hofgesindels: *wir kennen dich! wir kennen Holger!* mag beym Claviere man sich alles Gute versprechen; gleichwohl nahm aber diese Stelle sich nicht gut aus. Etwas war daran wohl die Steifigkeit der Acteurs Schuld, aber im Grunde war es doch hauptsächlich Schuld der Music, der es hier an der Eigenschaft des Effectmachens fehlt: der Acteur ist da genöthigt, Ausdruck in die Melodie zu legen, anstatt daſs umgekehrt die Melodie dem Acteur den Ausdruck an die Hand geben und ihm das Verfehlen desselben gewissermaaſsen unmöglich machen sollte.

Holger erklärt, warum er gekommen: *Eine Locke, Sultan! deines Barts, die fordert Carl; . . und dieses* (indem er Rezia küſst) *ach, verlanget Holgers Sehnsucht.* Eine himmlische Melodie, die letzte Zeile! — dann fährt er, ohne jemand zu Worte kommen zu lassen, gegen Buurmann und Langulaffer fort; seine Kundbarmachung, daſs letzterer ein Weichling und Betrüger ist, erhält die Aufmerksamkeit noch einen Augenblick in Spannung; nun aber springt wüthend der Sultan auf: *Ha! greift mir diesen Hund!* — Beym Klirren der Säbel vergiſst in Rezias Umarmung Holger sich und seine Gefahr; aber Scherasmin eilt hinzu und stöſst ins tanzenmachende Horn. Man versetze sich mit seiner Einbildungskraft vor die Bühne, und denke sich die jetzige Scene! Glaubt man nichts als Tanzgetümmel vorzufinden, so merke man unter andern doch einmal auf den Sultan! Er tanzt mit, gleich den übrigen; aber er bleibt beständig . . Sultan, jetzt zum erstenmal in seinem Leben Befehl annehmender Despot. Er hält am längsten Stand gegen die Macht des Zaubers. Selbst da sie bereits ihn mit fortwirbelt, verräth noch jede Gebehrde, jede Handbewegung, jeder Tritt, jede Wendung sein kräftigeres Sträuben. Wer zuletzt vor Ermattung hinsinkt, ist er; und im Fallen noch rast er, sein: *Tödtet, Sclaven!* knirschend, alle Kräfte zum verzweifeltsten Widerstande zusammen. In diesem Geist spielte, so meisterhaft als Schröder seinen King Lear, Herr Knutzen in Copenhagen seinen Sultan Buurmann. Die Music dieses Ballets entspricht zur vollsten Bewunderung dem Character, den die Situation von ihr fordert. Zum *Anschauen* deutlich ist das hartnäckige Sträuben der Tanzenden ausgedrückt, und in angemessener Auf- und Abstufung, Scherasmins frohe Laune dazwischen ergossen, bilden durch Neuheit der Darstellung und Mannigfaltigkeit der Ausweichungen wenige fruchtbare Hauptsätze ein groſses Ganze, das von der geübten Meisterhand seines Verfassers die vortreflichsten Symfonien, Quartetten und dergleichen Instrumental-Compositionen erwarten lieſse. — Ist aber diese Music den Veitstänzern peinlich, und würde sie, noch länger dauernd, auch den Zuschauer zu ermüden anfangen, so kommt dem letztern die angenehme Erfrischung: der schmelzende Gesang Holgers: *Dich hab' ich, Rezia!* und Reziens: *Dich hab' ich, Holger!* ganz zu rechter Zeit. Solche kleine Sätze, als dieser hier, sind eine von den Eigenthümlichkeiten der *dramatischen Music*, und wenn sie dem Componisten ganz gelingen, daſs seine Melodieen nämlich nicht allein vollkommen den Worten anpassend, sondern dabey auch in sich vollendet sind, keine weitere Ausführung verlangen lassen, so treffen sie wie ein Blitzstrahl das Herz. Nur auf den würken sie nicht, der, an die *undramatische* Opernmusic der Italiäner gewöhnt, bloſs sich die Ohren kitzeln zu lassen kommt; aber eben dieſs erhöht ihren Werth, und empfielt ihren Gebrauch. Diese Oper ist reich an solchen epigrammatischen Schönheiten, und Herr Kunzen darf sich auf seine musicalischen Ausbildungen derselben ein wenig zu gute thun.

Jetzo schneidet Holger eine Locke von Buurmanns Bart ab; Langulaffer kriecht während der Operation heran, Holgern einen Dolchstich beyzubringen; Rezia bemerkt es, Scherasmin stöſst geschwind aus allen Kräften ins Horn, *) und nun erscheint, in der siebenten Scene, Oberon, dessen mächtiges: *Verschwindet!* die Bühne reinigt. Wenn S. 90, Syst. 3 das Horn oder beyde Hörner das *g*, was da Septime wird, recht stark angeben, so braucht man keinen Sturm, Donner und Blitz zu machen; wenigstens wär' auf den Nothfall Ein Schlag immer genug. Ein gutes Beyspiel zweckmäſsig angebrachter und wohl getroffener Mahlerey eines sichtbaren Gegenstandes, wie oben des Sträubens, liefert S. 91 die Mahlerey des Verscheuchens; und ein sinnreicher Einfall ist es, daſs der Componist die hierzu erfundene Figur noch während der folgenden Gesangszeilen in dem Accompagnement herrschen läſst.

Das folgende Quartett, in welchem Oberon die Liebenden einen Blick in ihr künftiges Schicksal thun läſst: *Ach, es drohn euch noch Gefahren!* und sie zur Standhaftigkeit ermahnt: *Doch, umringten euch auch Leiden, bleibt der Tugend ewig treu!* gehört nicht zu den originalen Genieproducten, deren Erfindung und Darstellung oft langes quälendes Ueberlegen kostet, nicht zu den Stücken, auf die der Componist eigentlich einen Werth setzt, aber desto mehr zu denen, die, das Medium der Kunstkenner-

*) Es versteht sich wohl von selbst, daſs man sich unter dem Acteur, der Scherasmins Rolle spielt, keinen Nachtwächter denkt. Es würde eckelhaft herauskommen, wenn er würklich einen Ton herauswürgte.

ſchaft nicht bedürfend, vielmehr es ganz überflüſsig machend und als unnütz in den Winkel ſtellend, mit einer, faſt unerklärbar ſcheinenden, Lebhaftigkeit auf jedermann würken. Von keinem Stück war die Würkung in Copenhagen allgemeiner, als von dieſem Quartett, und es erwarb der Kunzenſchen Muſe einen Verehrer, der, von Vorurtheilen eingenommen, ſich darauf geſetzt hatte, (wie er hernach ſelbſt bekannte) nichts ſchön zu finden.

Zu dem Schluſschor dieſes Acts denke man ſich die ſchöne Gruppirung der Abgehenden: Oberon zwiſchen Holger und Rezia, ſeine Arme ihnen um den Leib geſchlungen; die Elfen, wie ſie einen Halbcirkel ſchlieſsen, und jene, indem ſie ihnen folgen, unvermerkt dem Auge entziehen.

Der dritte Act, in welchem der Dichter vielerley zuſammen drängen gemuſst: Titaniens Verlangen nach dem Gatten, ihren Antheil an Holger und Rezia, das Schickſal dieſer beyden jetzt von Oberon verlaſsnen, die Verſuche der Verführung denen ſie ausgeſetzt ſind, ihr tugendhafter Widerſtand, die auf den Scheiterhaufen ſie verfolgende Rache; endlich zum Sieg ihrer Treue der Lohn des Kampſes etc. — iſt erſtaunlich mannigfaltig und bietet auf jeder Seite, beſonders aber die achte Scene, die ſo überaus rührend iſt, als hätte Gluck ſie geſchrieben, den reichſten Stoff zum Lobe des Componiſten dar. Ihn durchzugehen, iſt aber dieſer Aufſatz wohl ſchon zu lang für den Plan dieſer Blätter gerathen, und der Verfaſſer wird ſich begnügen müſſen, wenn der Redacteur ihm nur noch zu Einer Anmerkung Platz geſtattet.

Sprache des Zorns, der Wuth, der Rache, der Verzweiflung iſt nirgends, am wenigſten auf der Bühne, ein vortheilhafter Gegenſtand der Vocalmuſic, weil er zur Wahrheit des Ausdrucks eine Heſtigkeit erfodert, die ſich mit dem Geſange nicht verträgt: der Geſang, ſelbſt die ſyllabiſchſte notirte Declamation, wird Gekreiſch. Einzelne kurze Ausbrüche der Raſerey können gern mit unterlaufen; wenn es aber ganze lange Scenen ſind, wie hier die der *Almanſaris*, ſo iſt die Sängerin in groſser Verlegenheit. Kunſtgriffe verſchlagen nichts; und da es hier unmöglich iſt, einen höchſten Grad der Vollkommenheit iſolirt gedachter Action mit einem höchſten Grade der Vollkommenheit iſolirt gedachten Geſanges zu verbinden, da ſich keine Vereinigung zu einem einzigen höchſten Grade denken läſst, wo in den Theilen etwas iſt, das ſich gegenſeitig einander aufreibt und vernichtet; ſo kann jede Künſteley nicht anders, als bloſs zur Aufdeckung der Miſshelligkeit beytragen, und es bleibt nichts übrig, als der einen Partie auf Koſten der andern gerecht zu werden, entweder den Geſang der Action oder die Action dem Geſange zu unterordnen. Madame Preisler, die in Copenhagen die Rolle der Almanſaris ſpielte, und bis auf Virtuoſität des Singens alles dazu Erfoderliche in ſich vereinigt, verſuchte es auf beyde Arten, gab das einemal dem Geſange, was des Geſanges iſt, und milderte ſo viel erforderlich die Heſtigkeit der Action; das andremal agirte ſie mit aller Stärke der Leidenſchaft und man hörte aus ihrem Munde nur abgeſtoſsene Laute, keine gereihete Töne. Dem einen wird dieſs, dem andern jenes gefallen; ſoll indeſſen der Geſchmack ſich beſtimmt für etwas erklären, ſo dürfte man geſtehen müſſen, daſs letzteres nicht die beſſere Art iſt. Vielleicht daher, weil die Vocalmuſic allenthalben deplacirt iſt, wo der Geſang nicht herſcht, und weil hier der Geſang, als zur Hauptſache gemacht, immer noch mehr Freyheit zum Agiren läſst, als umgekehrt das Agiren zum Singen. Dieſe Betrachtung indeſſen bey Seite geſetzt, mag Almanſaris in den wütenden Scenen ſingen, ohne zu agiren, oder agiren ohne zu ſingen, — Aug' und Ohr verweilen dennoch mit dem gröſsten Intereſſe bey den Gegenſtänden, wohin dort die Schauſpielerin, hier die im innerſten erſchütternde Inſtrumentalmuſic das Parterr hinziehen.

Sechs Clavierſonaten für Liebhaber und angehende Clavierſpieler, von J. G. Witthauer. Erſte Sammlung. Berlin, beym Autor, bei Maurer und in der neuen Muſikhandlung. (Koſten 1 Rthl., wer aber bis Ende des nächſtfolgenden Auguſtmonats mit 18 Gr. Preuſs. Cour. auf die 2te Sammlung pränumerirt, erhält auch dieſe erſte Sammlung für 18 Gr.)

Hr. W. zeigt ſich auch in dieſen Clavierſonaten als der vorzüglich brave Clavierſpieler und Componiſt aus der groſsen Bachſchen Schule, für den ihn das deutſche muſikaliſche Publikum ſchon längſt kennt und ſchätzt, und macht den Clavierſpielern ein gewiſs angenehmes Geſchenk mit dieſem Werke. Man ſieht an dieſen Sonaten, was ein ächter Claviermeiſter angehende Spieler nennt, und was er ihnen zumuthet. Angehende Spieler aus der neueren leichteren, oder vielmehr leichtſinnigen und

leichtfingrigen Schule werden diese Sonaten schwerlich als für sich passend ansehen. Dieses Unvermögen mag sie aber darauf leiten, den wahren gründlichen Lehrer zu suchen, und so hat dann Hr. W. den Clavierspielern und der Kunst selbst zugleich einen angenehmen Dienst geleistet. Daſs Hr. W. den meisten Sätzen und überall, wo es einer bestimmten Andeutung bedürfte, die Fingersetzung beigezeichnet hat, muſs den meisten Spielern und selbst vielen Lehrern sehr willkommen seyn. Man weiſs, wie oft Lehrer und Schüler bey etwas schweren und ungewöhnlichen Gängen darüber in Verlegenheit gerathen; und wie schlecht sie sich meistens da hinausziehen.

Ein Hauptverdienst dieser Sonaten kann dieses seyn, daſs sie bey angehenden Spielern das Gefühl für Ordnung, Zusammenhang und Einheit bilden können. Die harmonische und rythmische Behandlung ist durchgängig gut und lobenswürdig. (Einige kleine übersehene Nachläſsigkeiten, die der Beurtheiler immer leichter beobachtet, als der Arbeiter, wollen wir hernach anmerken.) Was die Erfindung anbelangt, so hätten wir wohl gewünscht, daſs Hr. W. sich etwas weniger an die alte Sonatenform gehalten hätte. Die drey Stücke jeder Sonate, von denen das erste und letzte ein lebhafter und das mittelste ein langsamer Satz ist, von denen das erste und letzte immer im Hauptton und das mittelste in einem nächst verwandten Tone geht, geben den Sonaten einen etwas einförmigen und weniger reitzenden und beschäftigenden Charakter. Die Abweichung von jener Form ist um so mehr zu wünschen, da die Form an sich eine unglückliche Erfindung ist. Die unnatürliche und ganz willkührliche Nebeneinanderstellung heterogener Sätze fällt besonders bey der ersten Sonate auf, in der ein äuſserst ruhiger, selbst etwas schwermüthiger Satz zwischen zwey lebhaften Sätzen steht. Und in der fünften Sonate ist die Rückkehr in die weiche Tonart des ersten Satzes um so unangenehmer, da diese Tonart an sich etwas ängstliches und beunruhigendes hat, das sich zu solchen lebhaften Instrumentalsätzen, wie dieser letzte Satz ist, nie recht paſst, und hier um so weniger, da das vorhergehende Adagio in Edur einen sehr ernsten bestimmten Charakter hat. Das menschliche Herz sehnt sich aus der Angst in Ruhe zu kommen, und widerstrebt dem entgegenstehenden Gange.

Auch wird jene Einförmigkeit noch etwas vermehrt durch einige zu oft wiederkommende Modulationen. Des gewöhnlichen Ueberganges im ersten Theil jedes Satzes nach der Dominante des Haupttons nicht zu gedenken, kommt besonders in dem zweiten Theile die Ausweichung nach der Secunde des Haupttons und von ihr nach der Dominante zu oft vor: z. B. S. 1. 2. 4. 8. 27. 30.

Gegen die melodische Einheit des Satzes finden wir äuſserst selten verstoſsen. Nur. S. 9, Syst. 2, Tact 1 passen die Triolen, und S. 19 u. 25 die Sechzehntheile nicht zu den Figuren des übrigen Satzes. Daſs die Melodieen übrigens galanter und gefälliger sind, als man an so gut gearbeiteten Sachen gewöhnlich findet, wird sehr zu ihrer Empfehlung dienen.

Nur aus der Ueberzeugung, daſs die Kritik mit den Arbeiten eines Mannes, den sie gerne vielen Andern zum Muster und Führer empföle, nicht scharf genug zu Werke gehen kann, und auch Hrn. W. selbst zu überzeugen, daſs seine Arbeit den Kritiker zu ganzer Aufmerksamkeit gereitzt und gefesselt hat, wollen wir noch einige kleine Nachläſsigkeiten in der harmonischen und rythmischen Behandlung anmerken. S. 22 im zweyten Tact sollte in der linken Hand die Verwandlung des *Dis* in *d* in derselben Stimme vor sich gehen und nicht in der untersten Stimme die *e* behalten und mit der obern in *cis* zusammentreten könnte. S. 30, Syst. 3, Tact 2 ist das *es* im Baſs, das auf *e* im Diskant schnell folgt, eine eben solche Härte, die noch obendrein zu einer Ausweichung führt, die durch das folgende *Des* dem so viel *d* kurz vorhergegangen ist, sehr hart wird. Auf derselben Seite ist auf dem zweyten System im dritten Tact auch die None in der Mittelstimme von groſser Härte, die Sechste wäre da viel besser angebracht. S. 22 Syst. 2, Tact 1 ist die Ruhe von einem halben Tacte in der Adagio-Bewegung auf dem Septimenakkord zu groſs, als daſs die Terze da entbehrt werden könnte. Ganz anders ist der Fall in den lebhafteren Sätzen S. 17, Syst. 1, T. 2; S. 17, Syst. 3 im letzten Tacte; S. 12, Syst. 2, T. 5; S. 10, Syst. 2, T. 8; S. 4, Syst. 2, T. 2 und in dem Tacte vor dem Schlusse, wo die Terze auch fehlt, aber der schnellen Bewegung wegen keine merkliche Leere verursacht. S. 22, Syst. 2 am Ende sollte statt *d* mit einem ♮, *c* mit einem Doppelkreutze stehen, und eben so S. 23, Syst 2, T. 2, statt *g* mit einem ♮, *f* mit einem ×.

Von rythmischen Nachläſsigkeiten besinnen wir uns so eben nur auf die beyden letzten

Tacte S. 7, die da zu viel find. Wenn da noch ein befonderer Schlufs angehängt werden follte, fo müfst' es nach Art der Rythmen gefchehen, aus denen das ganze Stück befteht.

All dies find kleine Flecken, die bey einer wiederholten Ausgabe, welche diefe zur Bildung fo fehr gefchickten Sonaten gewifs erleben werden, fehr leicht zu ändern find.

J. F.

Allegretto graziofo con Variazioni per il Cembalo, compofte e dedicate all' Illuftrisfima ed Oneratiffima Conteffa Giannetta di Schulenburg di Clofterroda, da Federico Guglielmo Ruft, Direttore di Mufica di Sua Altezza Sereniffima, il Principe di Deffau. A Berolino Stampato e fi vende nel Negozio nuovamente eretto. (Koftet 16 Gr.)

Herr Mufikdirector Ruft ift fchon längft als treflicher Klavierfpieler und braver Klavierkomponift bekannt; und auch diefe Variazionen über ein hübfches Thema, die nicht gerade durchaus in fteifer Form gefchrieben find, zeugen von gutem Gefchmack und gefälliger Schreibart. Die beigefügten Cadenzen könnten vielleicht von einem ftrengen Rigoriften für ein überflüfsiges Bouquet gehalten werden; allein ehe Fermaten bey manchem Füller und Ergänzer, der bey folcher Gelegenheit all feine erlernte Herrlichkeit wie aus einem Fruchthorn über das Griffbrett hergiefst, ihrem Schickfal überlaffen werden, ift es immer beffer, etwas Schickliches in diefer Art wenigftens anzudeuten. — Uebrigens find diefe Var. rein im Satze, der Grundbafs ftrebt, wie fich's auch gehört, überall hervor, und da fie nicht fchwer find, fo werden fie Klavierliebhaber ganz angenehm unterhalten. Das Aeufsere derfelben ift zudem recht nett und fchön, und Rec. freut fich, dafs die neue Berl. Mufikhandlung gleich bey ihren erften Werken auf fo etwas mit ihr Augenmerk richtet. Der Notenftich ift felten fo rein und gefchmackvoll, als bey diefen Variationen.

Möchte doch Hr. Ruft in fich felbft und in feiner Lage Aufmunterung genug finden, um einmal etwas aus dem Schatze feiner gröfsern gearbeiteten Sonaten, die Rec. öfters von ihm felbft mit unübertreflicher Rundung, Beftimmtheit und Fertigkeit fpielen zu hören das Vergnügen hatte, herzugeben. Aber leider ift es nun einmal fo, dafs Künftler, bey fo geringer Aufmunterung von Seiten des Publikums, es lieber bey einer eigenen häuslichen Kunftfchwelgerey bewenden laffen!

3. Berichtigungen und Zufätze, zum Gerberfchen Lexicon der Tonkünftler u. f. w. von J. F. Reichardt.

Bianchi (Francesco) lebt itzt in *Venedig* und ift einer der allerangenehmften und beliebteften italiänifchen Componiften. 1787 fchrieb er in *Venedig* die ernfthafte Operette: *Il Defertor Francefe.* Das Gedicht war eine Ueberfetzung des franzöfifchen Deferteurs. Die Italiäner hielten es für eine Entheiligung des grofsen Opertheaters, dafs ihre un- oder übermenfchlichen *Caftraten* gemeine menfchliche Perfonagen vorftellen, und ihre Augen mit bürgerlichen Kleidungen und ländlichen Dekorationen fich behelfen follten, und pfiffen das Stück aus, ohnerachtet *Bianchi* und das Orchefter und alle eifrigen Mufikdilettanten fchrieen, es fey des Meifters befte Arbeit. Das Stück follte nicht wieder auf das Theater kommen. Die Herzogin von Curland, die damals eben in Venedig war, erwiefs dem guten Meifter aber den Liebesdienft, und bat um eine wiederholte Vorftellung, und nun gefiel das Stück allgemein und ward oft wiederholt. Der Componift hat mir im vorigen Jahre den dritten Akt diefer Operette, als eine feiner beften Arbeiten felbft gegeben. Aufser denen von ihm angezeigten Sachen hat er noch die beyden Oratorien: *Agar* und *Joas* komponirt, die bey der Aufführung in Venedig im vorigen Jahre viel Wirkung thaten. Es zeichnete fich dabey vorzüglich aus:

Bianca Sachetti, eine junge Sängerin im *Confervatorio dei Mendicanti*, mit einer vortreflichen, vollen, reinen, klingenden Contr' Altftimme, die auch nach dem itzigen Sinn der Italiäner mit viel Gefchmack' fang.

Biferi (Francesco), ein gefchätzter Opernkomponift.

S. 164 fehlt:

Bioni (Antonio), ein Componift, der um 1720-30 fehr berühmt war und viele Opern gefchrieben hat: ich befitze von ihm einzelne

Scenen,

Scenen, *Arien* und *Duetten* aus folgenden Opern: *Endimione*, *Lucio vero*. *Armida abbandonata*. *Armida al Campo Allessandro severo*. *L'Artabano*. *Filindo L'Attalo e l'Arsinoe*.

S. 165 fehlt:

Ld. *Biron*, von dem in *London Lessons for the Harpsicord* gestochen sind.

S. 166 fehlt:

Bishop, von dem in *London zwei Bücher Psalmen* gestochen sind.

Blow (nicht *Blouw*), hat auch in *London* stechen lassen: *Lessons for the Harpsicord* und *Psalms for the Organ*.

Bocherini hat vom jetzigen Könige von Preussen schon seit vielen Jahren eine beständige lebenslange, sehr ansehnliche jährliche Pension dafür, dass er jährlich einige neue *Quartetten* und *Quintetten* einzuschicken hat, die der König vor allen andern liebt und beständig spielt.

Bode lebt itzt als Gesellschafter der verwittweten Gräfin *Bernstorf* mit dem Hofrathstitel in *Weimar*. Er ist ein vorzüglich guter Violoncellist, besonders zum feinern Accompagnement bei Quartetten und dergleichen.

Bologna (Lorenzo) lebte und komponirte Opern in *Venedig* ums Jahr 1743.

S. 185 fehlt:

Bomportis, der in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts folgende Sachen in *London* stechen liess: *B. Sonatas for two Violins and a Bass Oper. II. Sonatas for 2 Violins and a Bass Op. IV. and Solos for 1 Violin and a Bass Op. VII.*

Bonasini. Diese berühmte Sängerin lebt in Italien, itzt als Privatperson auf einen sehr hohen Fuss: Sommers auf einem Landhause bei *Modena* und im Winter mehrentheils in *Venedig*. Hier sang sie mir noch im Jahre 1790 eine ihrer wichtigsten Arien aus ihrer brillanten Zeit mit vielem Ausdruck und Geschmack. Ihre herrliche Gestalt und grosse sprechende Physiognomie läst es noch sehr bedauern, dass sie das Theater verlassen hat; es schien ihr auch selbst zu gereuen und sie gab es genugsam zu verstehen, dass sie der Einladung eines grosen Fürsten, noch einmal in der Oper zu singen, schwerlich würde widerstehen können. Indessen sagt man sie dort mit einem ansehnlichen Kavalier in Geheim verehligt. Vorher war sie es mit einem preussischen Offizier vom Jägercorps, der im Bayerischen Kriege blieb.

Braun, der Dritte der Gebrüder Braun, ist *Violoncellist* in der Königlichen Capelle in Berlin. Er ist ein guter Schüler des ältern *Duport*.

Breteuil hat an der Errichtung der Pariser Singeschule nicht den mindesten Antheil, sie gehört zu seinem Departement, weil sie zur grosen Oper gehört, und diese, seitdem der König die Bezahlung der am Ende des Jahres fehlenden Summe für die Opern der Stadt übernahm, unter seinem Minister steht. Der Minister *Breteuil* war so wenig Freund der Musik, dass die eigentliche Direction und jedes Mitglied der Oper ihn fürchtete und möglichst vermied.

Le brun starb im December 1790 hier in Berlin, zu grossem Bedauren des Hofes und des ganzen musikalischen Publikums, an einer Entzündung der Leber. Er war ein groser vollendeter Virtuose auf der Hoboe; an Feinheit, Geschmack und Exekution war er unübertreffbar: eben so seine Compositionen für sein Instrument, die nur den einen Fehler haben, dass sie bisweilen zu gesucht und überladen mit harmonischen und melodischen frappanten Wendungen sind: seine Rondos und kleine Cantabiles sind fast alle an Naivität und Feinheit unübertreffbar. Auch starb mit ihm ein anderes eben so seltenes Künstlertalent: er war ein sehr angenehmer feiner Mann in Gesellschaft.

Le brun (Madame), Gattin des vorigen, hatte schon im Jahre 1790 hier in Berlin die erste Rolle in meiner Oper *Brenno* und im *Ulysse* von *Allessandri* mit allgemeinem Beifall gesungen, und wurde für das Jahr 1791 wieder unter den Bedingungen des vorigen Jahres für die grosse italiänische Oper vom Könige berufen und engagirt. Kaum angelangt in Berlin, musste sie den unglücklichen Tod ihres Mannes erleben. Sie bezwang indess nach einigen Wochen ihren Schmerz und sang in der Oper Ulysse, die meiner Krankheit wegen, welche die Aufführung meiner Oper *Olympiade* verhinderte, wiederholt werden musste, mit grossem Beifall, ward aber bald so gefährlich krank, dass sie die zweyte Oper nicht singen konnte, und im Mai ihrem Manne folgte. Sie war auch eine ganz vorzügliche Klavierspielerin und kom-

ponirte für das Klavier mit derselben Feinheit und Naivität, die man an den Sachen ihres Mannes so gern höret. An Feinheit der Sitten und des Tons übertraf sie noch ihren Mann. Es hat wohl nie ein liebenswürdigeres Künstlerpaar ein traurigeres Ende erlebt.

S. 216 fehlt:

Brunetto (Giovanno), ein Operncomponist, der unter andern Opern auch die Oper *Demofonte* komponirt hat.

Buononcini (Giovanni), war in London nur zu lange der zu mächtige Gegner unsers grossen *Händels*, und hatte nicht wenig Antheil an dem zerrüttenden Kummer, den der Adel durch eigensinniges Behaupten einer italiänischen Partie unserm grossen Landsmann verursachte. Bei Gelegenheit einiger Stücke von *Buononcini* und *Händel* bring' ich hiervon etwas mehr in meinem *Kunstmagazin* vor.

Buononcini (Antonio), brachte fürs Violoncell, so wie *Corelli* und *Geminiani* für die Violine, die grosse Schule nach Paris, und legte mit den Grund, auf dem die Franzosen nachher die Instrumentalmusik zu so hoher Vollkommenheit getrieben haben.

Burney. Sein Tagebuch haben nicht *Eschenburg* und *Bode*, sondern *Ebeling* und *Bode* übersetzt. *Burney* lebt in *London* nicht so ganz ein freyes Herrenleben, wie H. G. meint. Noch im Jahr 1785 und 1786, da ich in *London* war, gab er von Morgens bis Abends Unterricht im Klavier; ich habe ihn öfterer bei Mistres *Banks* angetroffen, der er Unterricht gab: er accompagnirte dabei mit der Violine. Hievon kann sich in *London* fast kein Künstler frei machen, weil es die einzige ganz sichere und sehr einträgliche Art ist, seinen Unterhalt zu erwerben, und selbst als Componist und Schriftsteller den Absatz seiner Werke zu befördern und endlich reich zu werden. Die Musikhändler sind itzt dort eben so karg und gewinnsüchtig, wie überall, und stechen selten andre Sachen, als die schon in Abschriften im Publiko sind, oder ihnen umsonst, oder doch so gut als umsonst gegeben werden. Daher verlegen gute Componisten ihre Werke dort meistentheils selbst, und ziehen dann auch, wenn sie zugleich als Musiklehrer im Publiko bekannt sind, sehr ansehnlichen Gewinn von ihren Werken. Seine *Geschichte der Musik* ist mit vielem Fleiss bearbeitet und mit grosser Eleganz gedruckt und verziert. Unser brave Landsmann *Forkel* macht uns indess itzt mit *seiner Geschichte der Musik* alle auswärtigen Schriftsteller hierüber entbehrlich.

S. 233 fehlt:

Caivani, der ums Jahr 1768 in Rom Opern schrieb.

Caldara. Seine vortreflichen Cantaten verdienen vorzüglich genannt und aufbewahrt zu werden.

Cannabich ist nicht Capellmeister am Churbaierischen Hofe, sondern Concertmeister mit dem Titel: *Director*. *Winter* ist itzt Capellmeister.

Cannabich, der Sohn des vorigen, ist ein ganz vorzüglich braver Violinspieler und talentvoller Componist für sein Instrument. Er ist ein Schüler des grossen Violinisten *Ecke*.

S. 344 fehlt:

Canuti (Giovanni Antonio), dessen Cantaten sehr beliebt sind.

Capelli (Giovanni Maria), hat auch die Opern: *Griselda* und *Climene* in Musik gesetzt.

Caputi (Antonio), hat unter andern Opern auch die *Didone abandonata* in Musik gesetzt.

S. 245 fehlt:

Capranica (Matheo). Er komponirte ums Jahr 1746 fürs Theater *Argentino* in *Rom*. Ich besitze auch ein *Salve Regina* von ihm für eine Diskantstimme mit Orchesterbegleitung von Saiteninstrumenten.

Carara bekam gleich beim Regierungsantritt des itzigen Königs von Preussen den Abschied, und singt itzt auf verschiedenen italiänischen Theatern: auch sie ist eine *bella cantatrice*; aber das ist sie auch vom Theater und in der Nähe in hohem Grade.

Caravoglia, der Mann der vorgenannten Sängerin, ist ein guter Fagottist. Beyde sind wieder in Italien.

Cartellieri hält sich itzt in Königsberg in Preussen auf.

Cepede (comte de la Cepede) ist seit *Büffons* Tode, dessen Stelle er schon bei Lebzeiten dieses, zuletzt immer auf seinem Landgute lebenden Gelehrten, versah, *Surintendant du jardin du Roi* in *Paris*. Es ist ein äusserst passionirter Musikdilettant, und hat auch selbst verschiedene Instrumental - und Singesachen komponirt.

4. Stärke des Königl. Preussischen Orchesters im Jahre 1791.

2 Capellmeister
2 Concertmeister
2 Clavecinisten
1 Harfenist
27 Violinisten
6 Bratschisten
9 Violoncellisten
5 Contraviolonisten
4 Flöttraversisten
5 Hoboisten
3 Clarinettisten
5 Waldhornisten
5 Fagottisten
1 Serpante
2 Trompeter
4 Posaunisten
1 Pauker.

Charakteristik der vorzüglichsten Virtuosen im Königl. Preuss. Orchester.

Da hier blos von Virtuosität in der Instrumental-Exekution die Rede seyn soll, so werden die Leser nicht erwarten, dass wir von den Verdiensten eines *Reichardt*, *Allessandri*, *Fasch*, *Vachon* (als Anführer) sprechen werden. Nur die vorzüglichsten Virtuosen im eigentlichsten Sinne des Werts, die sich in den Concerten des Königs besonders hören lassen, wollen wir nach alphabetischer Ordnung zu charakterisiren suchen. Es sind die Herren *Duport*, der ältere und jüngere, die Herren *Ebeling*, *Haake*, *Hausmann*, *Krause*, *Palsa* und *Thürschmidt*, *Ritter* und *Tausch*. Hr. *Vachon* soll zwar eine ganz originelle Virtuosität im Vortrage seiner Quartetten haben, da aber der Verfasser dieses Auffatzes nicht Gelegenheit gehabt hat, ihn von der Seite ganz kennen zu lernen, so muss er den Artikel einem andern nachzuholen überlassen.

Herr Duport (der Aeltere. Erster Violoncellist und Lehrmeister des Königs, mit dem Titel eines Intendanten der Königl. Kammermusik) hat einen grossen vollen Ton und viel Würde und Präcision in seinem Vortrage. Er ist noch aus der alten grossen Schule, die die französische Instrumentalmusik, obgleich grossentheils von grossen italiänischen Künstlern gebildet, in gegenwärtigem Jahrhunderte zum Muster für alle Andern erhob. Auf diesen soliden edlen Stamm hat Hr. D. durch häufige Reisen alle die neuern Annehmlichkeiten gepfropft, die nach und nach die Instrumentalmusik bereichert haben, und hat darinnen einen sichern guten Geschmack gezeigt, dass er in seine Spielart nichts aufgenommen hat, was seinem Instrument nicht angemessen war. Dieses Verdienst hat ihm den Beifall und Ruhm, den er seit dreissig Jahren überall gefunden, auch bis itzt erhalten: denn nichts erhält sich sicherer in der Kunst, als das Angemessene, und nichts hört so bald auf zu gefallen, so sehr es auch bei der ersten Erscheinung die Menge entzücken mag, als das Erzwungene.

Darum fehlt es aber Hrn. D. gar nicht an auffallender Virtuosität, die auch die Menge im ersten Augenblick hinreisst, und es gilt noch ganz von ihm, was Hr. *Reichardt* schon vor achtzehn Jahren schrieb. Er sagt *): feine Geschwindigkeit der Finger, Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit des Bogens und in beiden die vollkommenste Sicherheit ist unbeschreiblich. Sein Ton ist durch das ganze Instrument rein, angenehm und völlig gleich; er mag in der äussersten Tiefe oder in der alleräussersten Höhe spielen. Wenn man andre Violoncellisten mit der linken Hand dem Stege nahe kommen sieht, so wird einem schon bange, denn nun geht das Quiken los, und man kann sich des Ausrufs nie erwehren: warum denn Violinsachen auf der Bassgeige! das schickt sich nicht fürs Instrument! Hr. D. aber greift auch in der äussersten Höhe nicht nur vollkommen rein, sondern behält auch hier den Violoncellton bei." Was aber Hr. R. weiterhin vom Allegro und Adagio über Hrn. Mara und Hrn. Duport sagt, das gilt nun, wie man weiter unten sehen wird, von den beiden Brüdern Duport.

Auch als Orchesterspieler hat Hr. D. grosse Verdienste, sein starker voller Ton, sein kräftiger Bogen und seine Sicherheit und Ruhe, mit der er dem Basse immer sein volles Gewicht

*) S. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. B. I. S. 177.

giebt, ist unvergleichlich und das Orchester hat viel dadurch verloren; dass der König Hrn. Duport vom Orchesterspielen dispensirt hat. Indessen diese und noch manche andere Gnadenbezeugung des Königs ist diesem seltenen Virtuosen wohl zu gönnen, so wie ein darauf sich gründendes Gefühl, wenn es für andere nicht drückend wird, immerhin verzeihlich bleibt.

Wenn aber Hr. D. gegen den Willen seines Königs, der überall Ordnung und Gerechtigkeit will, nach der gänzlichen Direction der Musik strebt und die grosse Oper dirigiren möchte, wie er die Cammermusik des Königs dirigirt *): so handelt er gegen seinen eignen Vortheil; macht sich unnöthig Feinde und setzt sich jeden Augenblick in die Gefahr, in solche Lagen zu kommen, wo seine Kenntnisse nicht hinreichen und wobei das Ende immer seyn muss, dass er durch ungetreue Berichte häufige Fehler zu verdecken suchen muss, auch wohl Dupe eines Subalterns wird, worunter denn die Sache gewaltig leidet. Selbst für seine Eitelkeir wird er weit mehr ungestörte Nahrung finden, wenn er in den ihm von Sr. Maj. dem Könige, mehrmals mündlich und schriftlich angewiesenen Schranken bleibt. Als Lehrmeister des Königs bekömmt er von allen zur Musik Gehörigen den König am öftersten zu sprechen, und nach einer sehr alten Erfahrung kann derjenige, der dem regierenden Herrn am nächsten ist, Andern auch am meisten — wo nicht helfen, doch schaden. Wer weiss nicht, was da Ein Lächeln, Ein Achselzucken bedeutet? — Da es nun bekanntlich sehr wenig Menschen giebt, die nicht von Furcht und Hofnung regiert würden, so würd' auch so leicht niemand versäumen, dem Hrn. D. so viel Lichte anzuzünden, als zu seiner Ehre und Zufriedenheit nur immer erfordert werden könnten.

Hr. Duport (der jüngere, Bruder und Schüler des vorigen). An Annehmlichkeit und Fertigkeit in grossen Schwierigkeiten übertrift er seinen Bruder weit. Es ist wohl nicht möglich, mehr Bravour und Sicherheit in der Execution zu haben. Der ältere Bruder hat von jeher die Klugheit gehabt, nie etwas zu unternehmen, von dessen ganz sicherem Erfolg und Effekt er nicht vollkommen gewiss seyn konnte. Der jüngere scheint alles zu unternehmen, was ihm sein Genie, seine lebhafte Imagination nur immer eingiebt, und dennoch hört man nie einen falschen Ton. Die unbegreifliche Geschwindigkeit, mit der er seine Allegros und oft nur einzelne Passagien vorträgt, schadet zuweilen etwas der Deutlichkeit, doch dieses auch wohl nur für unerfahrne Zuhörer, die nur mit dem äussern Ohre hören und nicht durchs Begreifen dem sinnlichen Eindrucke zu Hülfe kommen können. Im Accompagnement ist ihm aber diese grosse Lebhaftigkeit offenbar nachtheilig und er ist vielleicht einer von den grossen Virtuosen, die eben ihrer grossen Virtuosität wegen vom Orchesterspielen dispensirt seyn sollten. Auch muss das häufige Orchesterspielen — Hr. D. sitzt, wie ehedem sein Bruder, bey den Opern und Operetten neben dem Flügel — seiner Virtuosität, die vorzüglich in Leichtigkeit, Grazie und allbezwingender Bravour besteht, weit eher nachtheilig werden, als es einem Virtuosen, dessen grösster Vorzug in grossem männlichen Vortrage besteht, nachtheilig werden könnte.

Die Fortsetzung nächstens.

5. Nachrichten aus Briefen.

B — nn. Im verwichnen Sommer machte Herr *Willmann* eine Reise mit seinen beiden Demoisellen Töchtern, wovon die eine Sängerinn in kurköllnischen Diensten, die andere Klavierspielerin ist. Ueberall, wo sie hinkamen, liess man ihren Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren; und ermunterte sie mit herzlichgefälliger Aufnahme und mit angemessnen Ge-

*) Diese Direction besteht eigentlich darinnen, dass der König selbst befiehlt, wer zur Musik bestellt werden soll, dann selbst einige Symphonien auswählt, die den Abend gespielt werden sollen, — gemeinhin wird nur eine zum Anfang des Concerts gespielt — und solche einem Cammerdiener zum Auslegen giebt, und dass der König während dem Concerte die anwesenden Sänger und Concertspieler, wie es ihm gefällt, nach einander zum Produciren aufruft. Diesen Aufruf fängt Hr. Duport auf und wiederholt ihn etwas lauter.

schenken. So in Mainz, Frankfurt, Darmstadt, Mannheim und München. Von der letztern Stadt aus schreibt man öffentlich:

> Die Aeltere weiss in ihrem Klavierspiel viele Fertigkeit mit Präcision und Gefühl zu verbinden; indessen die jüngere, ihre durch Höhe und besonders durch Tiefe sich auszeichnende Stimme mit der feinsten Empfindung im Ausdruck und dem richtigsten Geschmack im Vortrage zu vereinigen weiss. Der grosse Violinist Eck gesellte in ihrem Konzert seine Virtu zu ihrem vortreflichen Gesang und Spiel. Gewiss ein glänzender Vorzug dieses hervorragenden Künstlers, den er ihnen hierdurch angedeihen liess. Die Sängerin hat zuletzt in dem bekannten Singspiel, der Barbier von Sevilien, nach Paisiellos Musik, so viel Anstand und Einsicht verrathen, dass sie Kennern der Musik und des Theaters den Wunsch abnöthigte, ihre Kunst in einer grossen italiänischen Oper einst bewundern zu können. Nach dem Stück ward sie herausgerufen, und der Intendant, Graf von Seeauf, führte sie selbst dem Publikum vor.

Das Mannheimer öffentliche Blatt fällt ein gleiches Urtheil von diesen beiden Künstlerinnen. Solch ein Beifall von solchen musikalischen Publikums muss ohne allen Zweifel zu immer weitern Fortschritten in der Kunst anspornen. Auch in Dischingen, am Hofe des Fürsten von Thurn und Taxis rufte man ihnen ein gnädiges Willkommen zu. Man führte daselbst Mozarts Entführung aus dem Serail mit vieler Pracht und ganz neuen Dekorationen auf, wovon Wekherlin schon in seinen Paragraphen Nachricht gegeben hat. In dieser Oper spielte und sang die Herzogin von Hildburghausen die Constanze ganz vortreflich; die Erbprinzessin das Blondgen, Demoiselle Willmann, die jüngere, den Bellmonte, Baron von Schack, Musikintendant, den Osmin, Graf Glenau den Bassa, Hofmusiker Marchand den Pedrillo; die ältere Demois. Willmann machte den Kapellmeister. Das Auditorium bestand aus mehrern Fürsten und einem zahlreichen Adel. Solche Ereignisse gehören mit Recht zu den Triumphen der Kunst.

Göttingen — Herr *L. Massonneau* gab den 22sten März sein Abschiedskonzert, und gieng den 9ten April nach Frankfurt am Mayn, wo er bei dem Orchester des neuerrichteten Nationaltheaters als Violinist angesetzt worden ist.

Unser musikalisches Publikum hat an ihm einen vortreflichen Violinspieler und einen guten Komponisten, und unser Konzert einen vortreflichen Anführer verloren.

Auszüge aus Briefen eines deutschen Reisenden.

Frankfurt am Mayn den 18ten Januar. Die Herren Directoren des hiesigen künftigen bessern Nationaltheaters begnügen sich nicht damit, für das Theater überall vorzügliche Subjekte aufzusuchen, sie erstrecken ihre Sorgfalt auch aufs Orchester und wollen ein ganz vollständiges eignes Orchester für das Nationaltheater engagiren. Es ist dieses ein doppelt grosser Gewinn für die Stadt, da es bisher auch äusserst schwer hielt, ein gutes Concertorchester hier zusammen zu bringen. Sie haben bereits zwei sehr verdienstvolle Männer zur Direction des Singetheaters und des Orchesters engagirt. *Herr Kunzen*, der sich seit einigen Jahren durch die Herausgabe seiner Oper *Holger Danske*, seines Bardiets *Herrmann und die Fürsten*, und durch verschiedene Sammlungen für den Gesang und für das Clavier sehr rühmlich bekannt gemacht hat, ist zum Director des Singetheaters und Hr. *Fränzel*, ein würdiger Sohn des berühmten Violinisten in Manheim, und selbst ein sehr grosser Violinspieler, der sich auf seinen Reisen in Deutschland, Frankreich und Italien grossen Beifall erwarb, ist zum Director des Orchesters engagirt worden. Beide mit ansehnlichem Gehalt und ehrenvollen Bedingungen.

Strasburg den 30sten Januar. Ich ward in diesen Tagen hier sehr angenehm überrascht. Man hatte mir von dem schlechten Zustande des hiesigen französischen Theaters, besonders in Rücksicht der Tragödie, so viel gesprochen, dass ich eines Tages, als ich beim Theater vorbeigehe und auf dem Anschlagezettel lese: *Euphrosine ou le Tyran corrigé*, gleich die Idee von einem Trauerspiel damit verbinde und aus Neugierde das Ungeheuer einen Augenblick anzusehn hineingehe. Wie angenehm war aber meine Ueberraschung, als eine sehr karakteristische affektvolle Ouvertüre mich schon etwas anders vermuthen liess, und ich bald gewahr wurde, dass ich eine Operette zu hören bekam, in welcher Ein musikalischer Satz immer angenehmer und effektvoller war, als der Andere. Lange hatte ich kein neues Werk gehört, das so viel angenehme Unterhaltung und ächten Kunstgenuss mir gab: der Gesang war meistens sehr fliessend und bedeutend, und einige Duetten und Terzetten waren vortreflich dialogirt. Ganz vorzüglich zeichnete sich aber die Behandlung des

Orchesters aus. Alles, was *Gluck* und *Hayden* je erfunden und zu grosen Effekten angewandt haben, hatte der Componist mit grosem Glück benutzt, und es waren mehrere Sätze und sehr viele meisterhafte Stellen, die jenen beiden grosen Meistern Ehre gemacht haben würden. Der Componist dieser schönen Operette (die auch wohl für eine grose Oper gelten könnte, wenn der Dialog nicht gesprochen würde) ist *Mehule*, ein junger Componist in Paris. *)

Paris. Von den Revolutionsstücken hat auf allen hiesigen Theatern keines mehr Glück gemacht, als eine Operette: *Nicodème dans la lune ou la revolution pacifique* vom *Cousin Jacques.* Allein auf dem neuen kleinen Theater *François comique et lyrique*, das sie zuerst gab, ist sie seit dem 7ten November 1790 schon zwey hundert einige vierzigmahl aufgeführt worden, und immer ist der Zulauf noch gros. Es ist aber auch eins der feinsten, naivsten, angenehmsten Stücke, das ich je sah. Die Sitten der Mondbewohner — bei denen es übrigens im Guten und Bösen wie unterm Monde hergeht — sind mit so treffenden reinbezeichnenden Zügen geschildert, und die Anspielungen auf den hiesigen Hof, und auf das Volk und die Revolution alle so fein angelegt und ohne alle harte Farben und Ueberladungen angedeutet, dass man von Anfang bis zu Ende ohne die mindeste Stöhrung einen sehr angenehmen Genuss daran hat. Bisweilen möchte man fürchten, dass die feinen Spitzen, auf denen es sich umdreht, biegen oder brechen könnten; doch schwingt es sich dann wieder so leichte fort, dass der Gang einen neuen Reitz dadurch erhält. Die Musik ist gröstentheils, wie sie bei den kleinen Stücken *en Vaudeville* zu seyn pflegt. Bekannten Volksliedern, auch wohl allbeliebten Operettengefängen sind neue Texte untergelegt. Ich will Ihnen ein kleines feines Lied des *Cousin Jacques* zu der alten schönen Melodie des Liedes, *Charmante Gabrielle* und eine Melodie, die er, wie mehrere Stücke selbst komponirt hat, hier beilegen. Wenn ich den lieben treuherzigen, sinnigen *Nicodème*, der mit einem Luftballon in den Mond kommt, um die Nachricht von der französischen Revolution hinzubringen, singen und mit Sr. Maj. dem Hrn. Mondkaiser vertraut sprechen hörte, war mir's oft, als sah' ich unsern lieben *Asmus* vor mir, der sehr wahrscheinlich an dem interessanten Charakter nicht ganz unschuldig ist. — Mir fällt dabei ein, dass die Werke unsers *Asmus* vor einigen Tagen unter den Büchern des kürzlich verstorbenen franz. Dichters *Berquin* verkauft wurden.

Paris den 7ten März 92. Gestern sah ich nach der Oper *Alceste* von *Gluck* das herrliche Ballet *Psyche.* Das übertrift alle Vorstellung von groser Execution, besonders von Seiten der Maschinerie. Mit welcher Leichtigkeit und Schnelligkeit Amor die Psyche in den Wolken hoch durch die Lüfte führt; die Teufel hernach in der Hölle aus dem Boden wie Dünste hervorsteigen, mit der Psyche in den Abgrund hinein und auf Befehl der Venus wieder in grosen gewaltigen Gruppen aus der Erde hervorfahren, sich mit ihr von der höchstmöglichen Höhe des Theaters in Feuerströme hinab stürzen — das ist alles unbeschreiblich und für einen, der es zum erstenmal sieht, fast unbegreiflich. — Mir haben nun die herrlichen malerischen Gruppen mehr Freude gemacht. Als Psyche im Pallast der Venus in einen Spiegel, der frei steht, hinein blickt, umfliegen mit einem Huy sechs Genien in einer höchst lieblichen Gruppe den Spiegel, und dieses sind wirklich sechs tanzende Kinder, die mit wahrem Zauber, ich weiss nicht wie, um und über den ziemlich hohen Spiegel herumgeworfen da schweben. Und die Gruppen in der Hölle von vielfarbigen Teufeln übersteigen die Nachbildungsfähigkeit des Malers. Vestris und Nivelon, die Müller und Coulon tanzten auch vortreflich. Doch muss ich gestehen, dass das Ganze auf mich nicht die schöne herzerfreuliche Wirkung gethan, als ehemals der *prémier navigateur.* War es, dass das Sujet uns näher liegt, dass das Wunderbare darin weniger gesucht und prätendirt ist, ich weiss nicht, aber so sehr mich dieses auch in Erstaunen gesetzt hat, blieb ich doch ohne den schönen Eindruck, den ein edles schönes Kunstwerk auf mich immer unfehlbar macht. Ueberall scheint es mir auch, als wenn die Oper an ihrem grosen edlen Charakter zu verlieren anfängt, als wenn man weit mehr nach dem Auffallenden und Bizarren sucht: besonders fühl' ich das beim Tanze, worin gar viel Caprice und Minauderie herrscht. Vestris scheint mir derselbe Geschmackverderber im Tanz zu seyn,

*) Die neue berlin. Musikhandlung hat bereits nach Paris geschrieben, um die dort gestochene Partitur dieser Operette kommen zu lassen, und hofft sie nächstens den deutschen Kunstfreunden liefern zu können.

der Marchesini im Gesange ist, seine meisterhafte Execution macht alles lieb an ihm, aber die Andern, die ihm nachahmen! ! — —

Die Oper Alceste ward gar sehr viel schlechter vorgestellt, als ehedem. Die ungeheuer dick gewordene Maillard spielt die Alceste mit der kältesten, pünktlichsten Nachahmung der St. Huberty — von der sah ich sie damals — Ein Mr. Renaud spielt den Admet sehr mittelmäsig. Cheron, der den Herkules wieder sehr brav spielte, war der einzige der Vorigen. Dufresne machte den Oberpriester auch gut. Das Orchester, das einige Stücke ganz sublim ausführte, gieng im Ganzen aber weit weniger zusammen; es war indess immer im Verhältniss mit den Sängern und Sängerinnen. Wenn die St. Huberty, Lais, Cheron, Rousseau sangen, war es ein ganz ander Orchester, als mit den Doubletten.

Nachricht von merkwürdigen Tonkünstlern.

Kunzen. Dieser junge brave Künstler, der sich schon früh in *Lübeck*, seiner Vaterstadt, als vorzüglicher Clavierspieler und glücklicher Componist zeigte, und bald darauf in *Copenhagen* mit seiner vortreflichen Oper: *Holger Danske*, eine Art von Epoche machte, kam am Ende des Jahres 1789 nach Berlin, mit der Meinung, dass er hier seine Kunst und seinen Ruf vollenden könnte. Die vorzüglichsten Künstler und der beste Theil des musikalischen Publikums, waren ihm gerecht und freundlich. Bei Hofe fand er aber von allen Seiten Widerstand.

Reichardt, der sich selbst nie mit Unterrichtgeben in der Musik abgab, empfahl ihn der Prinzessin *Friederike* als Clavier- und Singemeister, um den sie bey der Abreise der Madame *Todi* verlegen war, und es ward ihm übel genommen, dass er einen andern empfal. Er sprach dem Könige von *Kunzens* vortreflicher Oper, die durch Cramers Ueberſetzung auch dem deutschen Theater eigen gemacht worden ist, und der König wünschte sie zu hören, und wollte sie auf dem neuen Theater in Charlottenburg hören; *Kunzen* wurde von *Reichardt* in die Cammerconcerte des Königs eingeführt, spielte einmal das Forte piano in einem Concert des Königs mit vielem Beifall — und ward vergessen.

Im Publikum ging es ihm glücklicher. Er errichtete im Jahr 1791 mit Hrn. Braun ein öffentliches Concert, das während den Fasten wöchentlich einmal gegeben wurde, und fand dort für die Wahl der Musikstücke, ihre Aufführung, und für sein vortrefliches Spiel allen verdienten Beifall. Das Concert war und blieb sehr besucht, und wurde in diesem Jahre mit gleich glücklichem Erfolge wiederholt.

Als *Reichardt* im October 1791 seinen ihm vom Könige accordirten dreijährigen Urlaub antrat, und Se. Maj. wegen der Aufführung seiner Oper *Olimpiade*, die im Carneval 1792 wiederholt werden sollte, besorgt waren, schlug *Reichardt* Hrn. *Kunzen* dem Könige, als denjenigen vor, der seine Arbeit genau kenne, der ganz in den Sinn derselben eingehe, und daher seine Stelle am Flügel vollkommen gut versehen würde. Der König war damit sehr zufrieden, und gab Hrn. *Reichardt* den Befehl, Kunzen den Auftrag zu geben. Man nahm indess in Reichardts Abwesenheit von dem Wegbleiben der Mad. *Mara*, für die die erste Rolle in der Olimpiade eigentlich geschrieben war, und von der schwächlichen Gesundheit der Mlle. *Niklas*, die die Rolle bei den Festivitäten im October zweimal gesungen hatte, und von der Unfähigkeit der Mlle. *Cantoni* eine solche gearbeitete Musik zu singen, die Veranlassung die Wiederholung der Oper Olimpiade zu hintertreiben, und so blieb Kunzens Talent wieder unbenutzt.

Für das Publikum arbeitete er aber auch wieder von einer neuen Seite mit sehr glücklichem Erfolge. Er nahm vom Anfange dieses musikal. Wochenblatts bis zur Abreise als Redakteur und Mitarbeiter grossen Antheil an diesem Werke, und würde dieser interessanten Arbeit manche andere einträglichere gerne aufgeopfert haben, wenn ihm nicht der Ruf zu der Musikdirectorstelle bei dem neuerrichteten frankfurtschen Nationaltheater ein bedeutender Wink gewesen wäre, einen Ort zu verlassen, an welchem ihn wahres Talent, Fleiss und Eifer nicht durch die dem deutschen Talente so fatale Cabale durchdringen liess. Und so ging uns wieder eines der schönsten fruchtbarsten Talente verloren, von dem die Erwartung nicht zu hoch gespannt werden kann, und auf deren Erfüllung man um so sicherer rechnen kann, da *Kunzen* kein mechanischer Künstler, sondern ein Mann von Herz und gebildetem Kopfe ist.

Nachricht von einem neuerfundenen musikalischen Instrumente, welches bis jetzt noch keinen Nahmen hat, und das man etwa Nagelclavier nennen könnte. Dessau.

Die schon längst bekannte *Nagelgeige* (Violino di Ferro), wo man nämlich mit einem Violinbogen auf abgestimmten Eisenstiften streicht, und dadurch einen flageoletähnlichen Ton herausbringt, hat einen Künstler, Nahmens *Träger*, aus Bernburg, welcher bei dem dasigen Schulinstitute als Zeichenmeister angestellt ist, auf die Idee gebracht, ein ähnliches Instrument mit einer Tastatur zu erfinden, so dass man es wie ein Clavier spielen könnte. Nach vielen wiederholten und kostspieligen Versuchen ist es ihm über alle Erwartung gelungen, ein solches Instrument zu Stande zu bringen. Er hat auch bereits an dem Hofe zu Bernburg, wo er seine Erfindung zuerst producirt hat, so wohl bei seinem guten menschenfreundlichen Fürsten, der jeden Künstler von Verdiensten mit ungemeiner Güte zu begegnen und zu schätzen weiss, als auch bei den dasigen Kunstkennern vielen Beifall damit erhalten.

Auch hier liess vor kurzem Herr *Träger* sein Instrument, in einem dazu veranstalteten Concerte, hören. So wohl der sanft einschmeichelnde Ton, als auch die besonders erfindungsreiche Einrichtung des Instrumentes, erwarben auch hier dem Erfinder allgemeinen Beifall, so dass es Anzeiger für werth erachtet, dem Publiko eine nähere Beschreibung, dieser in seiner Art sonderbaren und merkwürdigen Erfindung, zu geben.

Das Instrument hat die Form eines gewöhnlichen Clavieres, nur dass es nicht völlig so lang ist, weil der Raum, den der Resonanzboden einnimmt, davon abgeht. Uebrigens hat es den Umfang von einem F Clavier, nämlich fünf völlige Octaven. Die Stimmung geht durchgängig um eine Octave über unsre gewöhnliche Stimmung hinaus. Die Eisenstifte sind hinterwärts in einem mit Eisenblech belegten Stimmstocke nach ihrer verschiedenen Länge und Dicke, horizontal eingeschlagen, und zwar in vier Reihen übereinander, wodurch der Raum von einem Stifte zum andern um einige Zolle weit auseinander gerückt werden konnte, welches nöthig war, um den Stiften mehr Spielraum zu geben. Jeder Stift hat eine kleine hölzerne bewegliche Walze, so dass *auch deren* vier Reihen über einander sind. Ueber diesen kleinen Walzen ist ein, mit Geigenharz bestrichenes Leinenband angebracht, welches ganz nahe unter den Stiften fortläuft, und durch die Tangenten an die Eisenstifte mit geringer Kraft angedrückt werden kann. Rechts unten ist ein Fusstritt, wie bei der Harmonika, wo vermöge eines inwendig angebrachten Schwungrades der Umtrieb vier kleinerer Räder bewirkt, und dadurch das Band (über den kleinen Walzen) in beständiger Bewegung und Fortziehen erhalten, und die Aehnlichkeit des Bogenstrichs zu wege gebracht wird.

Diese und mehrere mechanische Einrichtungen, die sich so genau nicht beschreiben lassen, machen dies Instrument zu einer der sonderbarsten und sinnreichsten Erfindungen unsres jetzigen Jahrzehends, welche wohl verdiente allgemein bekannt zu werden. Die unsägliche Mühe und die vielen fruchtlosen Versuche, wobei es zum öftern, wie Herr *Träger* versichert, nur auf ein Gerathewohl und Glücksfall ankommt, dass ein Ton gut und rein angiebt — weil man bis jetzt noch keine feste Theorie dafür hat — dürften freilich noch von ähnlichen Unternehmen ein solches Instrument zu verfertigen, aus Furcht des Mislingens abschrecken.

Herr *Träger* geht auch von andern Erfindern mechanischer Kunstwerke ab, die gern aus ihrer Erfindung ein Geheimniss zu machen, und es den neugierigen Augen zu verstecken suchen. Hier machte er gar keine Umstände, einigen Kunstliebhabern zu gefallen, durch Heraushebung der Claviatur, die ganze innre künstliche Struktur seines Instrumentes beschauen zu lassen.

Aus der Aehnlichkeit, welche dies Instrument in Absicht der Ansprache des Tones mit der Harmonika hat, ist auch zu schliessen, dass es ein eignes Traktement und eignen Fingerdruck erfordert, und dass die langsamen Tonstücke, den besten und eindringendsten Effekt machen, ob man gleich auch Geschwindigkeiten, Passagen, Triller und dergleichen leicht darauf herausbringen kann. Gebundene, sanft in einander verflochtene harmonisch melodische Sätze, feine modulierende Uebergänge etc. nehmen sich am besten darauf aus. Daher es auch, gleich der Harmonica, am vorzüglichsten geschickt

schickt zur freien Phantasie ist. Hier kann ein gefühlvoller Spieler, der nur einigermassen erst mit der Spielart bekannt ist, dies Instrument ganz nach seinen Empfindungen stimmen. Hier winden sich ihm unvermerkt, wie von selbst, gerade die Ideen von der Seele los, die dem Instrumente angemessen sind, und die bei den Zuhörern auch wieder Eingang zum Herzen finden. In gewissen Lagen ist der Ton dieses Instrumentes, zumal wenn man die Finger sanft abgleiten läst, eben so bebend und nachhallend, — doch sanfter, und nicht nervenangreifend — wie aus den gläsernen Glocken; ja, durch die Einrichtung, dies Instrument wie ein Clavier zu spielen, hat es gewissermasen noch Vorzüge vor der gewöhnlichen Harmonika. *)

Möchte doch Hr. *Träger*, der ein bescheidener und gutmüthiger Mann ist, und jeden Rath eines sachverständigen zu benutzen sucht **), durch thätige Unterstützung in den Stand gesetzt werden, eines Theils seine darauf verwandte Kosten wieder ersetzt zu bekommen, und andern Theils, dieser Erfindung, die allerdings, wie viele andere, noch mancher Verbesserungen bedarf, noch mehr Vollkommenheit geben zu können. ***) Möchte er, da er gesonnen ist, mit seinem Instrumente zu reisen, das Glück haben, überall Gönner und Beförderer zu finden, die sich für ihn und seine Erfindung mit dem wärmsten und thätigsten Kunsteifer interessirten!

8. Musikaufführung in Berlin.

Vor einiger Zeit liefs sich Dem. *Kirchgässner* am Hofe und auf dem deutschen Theater mit vielem und verdientem Beifall auf der Harmonika hören. Es ist wahr, diese Harmonika-Spielerin, die des Gesichts beraubt ist, spielt mit ausserordentlicher Fertigkeit, und weiss diesem so schwierigen und untraitablen Instrumente bisweilen die feinsten Nüancen des guten Vortrags zu entlocken und mit Sicherheit selbst schwierige Passagen hervorzubringen. Allein, ob nicht durch diese künstliche und schnelle Manier der wahre Charakter der Harmonika etwas verloren geht, deren gröfste Schönheit auf dem tief hervorgezogenen und edlem singenden Tone, auf dem bedeutenden Tragen desselben und dem süssen Ineinanderschmelzen freier und gebundener Harmonien beruht; und ob nicht bei jener seltenen Virtuosität, vieles auf ein kleinliches, grelles Spiel mit den obern Klocken hinausläuft, so dass die untern, die an diesem Instrumente der Dem. K. überhaupt auch nicht viel zu taugen scheinen, zu sehr unbenutzt bleiben? — ist eine nicht wohl zu unterdrückende Frage. Alles in der Welt hat sein Maass und Ziel, und Glasklocken, wie Saiten und Stimmen, haben ihre von der Natur angewiesene Schranken. Allein man will gewöhnlich mehr auf *Bewunderung*, denn auf Rührung und schlichte Herzensempfindung wirken, und da sucht man denn freilich alles hervor, was zu diesem Zwecke führt, und sollte auch darüber ein Grab der Natur gegraben werden müssen. Ist dies nicht die Geschichte so vieler unserer heutigen Instrumente und ihrer Spieler? — Aber will es das Publikum nicht meistens so haben, und kann man es wohl dem des Ruhms und des Geldes gewöhnlich gleich bedürftigen Virtuosen verargen, wenn er das allgemeine Vorurtheil, so gut er kann, zu benutzen strebt, und statt über den Verfall des guten Geschmacks zu weinen, lieber sein erworbenes Quantum behaglich einstreicht und lachend davon geht?

Uebrigens ist, ausser den nach alter Sitte bei den Kunstpfeifern bestellten periodischen Kirchenmusiken, ausser den Gartenkonzerten in den Gegenden von Berlin, wo die Zäune und die stillen Hütten anfangen, zur Sommerszeit wenig oder gar nichts von öffentlicher Musik zu hören. Hier kann man aber, wenn man sich mit zwei guten Groschen ranzionirt hat, bisweilen den Tod Jesu, den Tod Abels, zu

*) Anzeiger hat die Röllige Harmonika mit der Tastatur zwar gesehn, aber nicht gehört, und kann also davon nicht urtheilen, so viel er sich aber noch erinnern kann, waren die Tasten so breit und so weit auseinander, dass man höchstens nur sechs Töne überspannen konnte. Bei diesem Instrumente des Hrn. Trager sind sie nicht breiter, und liegen auch nicht weiter auseinander, als an einem gewöhnlichen Claviere.

**) Wie er z. B. von dem würdigen Hrn. Professor *Busse* manche auf weitere Verbesserungen führende Ideen mit Dank angenommen hat.

***) So geht er z. B. damit um, noch eine Art von Schallboden anzubringen, welcher, nach seiner Meinung, den Ton noch um vieles verstärken würde.

jeder Frist aber den *Tod der armen Kunst*, die gar nicht sterben will, mit anhören. —

Wenn nicht noch zu Zeiten eine Privatgesellschaft aufgebracht würde, und wenn nicht das Liebhaberkonzert des Hrn. Bachmann und das bei Hrn. D. Fliefs, das auch so gut wie öffentlich ist, wenigstens einmal im Monate seinen Gang fortnähme; so würde man gar nicht wissen, ob geniefsbare Musik in Berlin wäre. Denn das kann wohl nichts bedeuten, wenn etwa der Geist *Gustavs des Dritten*, dessen Andenken immer einer Thräne und eines guten Gedichts *) werth ist, in die musikalischen Schranken, wie unlängst in der Garnisonkirche, gefordert wird, um sich in bombastischen Versen und durch öde, trockene Musik und steifen, langweiligen Gesang bedauert zu finden. Hr. R. mag ein schätzbarer Mann in seiner Art seyn; auch gereicht es immer zur Ehre, seine Kräfte an einer Kantate zu versuchen. Allein, was man allenfalls guten Freunden mit Beifall zu geniefsen geben kann, ist darum noch lange nicht so, dafs man ein grofses mitunter an gediegene Werke unsrer Meister gewöhntes Publikum zur Theilnahme daran öffentlich auffordern dürfte.

9. Protestation des Herrn Canonikus Sterkel.

In dem 19ten Stück, Seite 149, Ihres musikalischen Wochenblatts las ich mit Verwunderung eine Anzeige, nebst einer Recension über das französische Lied: *Lisont dormait*, mit Variationen für das Klavier, welche bei Herrn Bosler in Speyer unter meinem Nahmen gestochen sind. Dieses befremdete mich um so mehr, da ich nicht den geringsten Antheil an diesem Produkt habe. Schon vor mehreren Jahren fand ich diese Variationen unter meinem Nahmen in mehreren hiesigen Häusern verschiedener Liebhaber; ich konnte nicht mehr thun, als jenen, die sie für meine Arbeit hielten, zu sagen, dafs ich keinen Antheil daran habe. Dazu kommt noch, dafs ich nie Variationen über irgend ein französisches Lied geschrieben habe. Nun aber, da diese gestochen sind, und öffentlich unter meinem Nahmen verkauft werden, ist es Zeit, auch mich öffentlich protestando dagegen zu verwahren. Ich ersuche Sie also dieses in dem nächsten Stück Ihrer musikalischen Zeitschrift bekannt zu machen. —

Mainz den 27sten März 1792.

Sterkel.

10. Fingerzeige für denkende und forschende deutsche Tonkünstler.

(Diese Rubrik in dem mit dem achten Stücke nunmehro beschlossenen Reichardtschen musikalischen Kunstmagazin, die viele wichtige Stellen aus den Schriften eines Kant, Göthe, Herder, Lessing, Sulzer, Debrosses und vielen andern Schriftstellern, die nicht in vieler Künstler Hände kommen, enthält, war für den lehrbegierigen Künstler und Kunstfreund zu interessant, als dafs wir sie nicht gerne in unserer Monatsschrift nachahmen und fortsetzen sollten. Wir werden besonders auf ganz neu herausgekommene und gröfsere Werke Rücksicht nehmen und nur von ausländischen Sachen auch kleinere Schriften benutzen. *D. H.*)

Herder sagt: (in dem so eben erschienenen vierten Theil seiner Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, S. 15) „Es scheinet sonderbar, dafs da zwo Nationen, Schotten und Irren um die Eigenthumsehre Fingals und Ossians streiten, keine derselben durch Herausgabe der schönsten Gesänge des letztern *mit ihrer ursprünglichen Gesangweise*, die noch Herkommens seyn soll, sich rechtfertigt. Schwerlich könnte diese erdichtet werden, und der Bau der Lieder selbst in der *Urschrift*, mit einem Glossarium und gehörigen Anmerkungen versehen, rechtfertigte nicht blos, sondern er würde über Sprache, Musik und Dichtkunst der Galen mehr, als ihr Aristoteles, *Blair*, belehren."

In einer eben so neuen Schrift: *Geist des musikalischen Kunstmagazins* **), findet sich eine Stelle, S. 58 und 59, die einigermaafsen zur

*) Und damit hat uns Hr. Hagemeister durch seine *Todtenfeier Gustavs des Dritten* beschenkt, eine Ode, die, einige ganz kleine unerhebliche Flecken abgerechnet, die niemand auffinden wird, der nicht geflissentlich im Namen der Kritik spürt, dreist den besten zugezählt werden darf.

**) Diese Schrift ist in der neuen Berlin. Musikhandlung zu haben.

Beantwortung der obigen Herderschen Stelle dienen kann. Folgende vortreffliche historische Schilderung aus demselben Herderschen Werke werden unsre Leser gewiss mit demselben Vergnügen lesen, mit dem wir sie hersetzen.

„In Spanien und Sicilien, den beiden Gegenden, die die Araber am längsten besassen, hat sich ihr Einfluss in die fröhliche Dichtkunst vorzüglich gezeiget."

„In jenem Erdstrich nämlich, den bis zum Ebro Karl der Grosse den Arabern abgewann, und mit Limosinern, d. i. mit Einwohnern aus Südfrankreich besetzte, bildete sich mit der Zeit diess- und jenseit der Pyrenäen in Arabischer Nachbarschaft die erste Poesie neuerer Muttersprachen Europa's, die *Provenzal* oder *limosinische Dichtkunst.* Tenzarn, Sonnette, Idyllen, Villanescas, Sirventes, Madrigale, Canzonen und andre Formen, die man zu sinnreichen Fragen, Gesprächen und Einkleidungen über die Liebe erfand, gaben, da alles in Europa Hof- oder Meisterrecht haben musste, zu einem sonderbaren Tribunal, dem *Hof der Liebe* (Corte de Amor) Anlass, an welchem Ritter und Damen, Könige und Fürsten als Richter und Partheyen Antheil nahmen. Vor ihm bildete sich die *gaga Ciencia*, die Wissenschaft der Trobadoren, die zuerst eine Liebhaberei des köchsten Adels war und nur mit der Zeit, nach europäischer Weise, als eine Hoflustbarkeit betrachtet (leider!!) in die Hände der Contadores, Truanes und Bufones, d. i. der Märchenerzähler, Possenreisser und Hofnarren gerieth, wo sie sich selbst verächtlich machte. In ihren ersten blühenden Zeiten hatte die Dichtkunst der Provenzalen eine sanftharmonische, rührende und reizende Anmuth, die den Geist und das Herz verfeinerte, Sprache und Sitten bildete, ja überhaupt die Mutter aller neuern europäischen Dichtkunst ward. Ueber Languedok, Provenze, Barcelona, Arragonien, Valencia, Murcia, Majorca, Minorca hatte sich die limosinische Sprache verbreitet; in diesen schönen vom Meer gekühlten Ländern stieg der erste Hauch seufzender oder fröhlicher Liebe auf. Die Spanische, Französische und Italienische Poesie sind ihre Töchter: Petrarca hat von ihr gelernt und mit ihr geweteifert: unsre Minnesänger sind ein später und härterer Nachklang derselben, ob sie gleich zum Zartesten unsrer Sprache gehören. Aus Italien und Frankreich nämlich hatte der allgemein verbreitete Rittergeist einige dieser Blüthen auch über die Alpen nach Schwaben, Oesterreich, Thüringen mit hinübergewehet; einige Kaiser aus dem Staufischen Hause, und Landgraf Hermann von Thüringen hatten daran Vergnügen gefunden, und mehrere Deutsche Fürsten, die man sonst nicht kennen würde, haben ihre Namen durch einige Gesänge in dieser Manier fortgebreitet. Indessen verartete diese Kunst bald und ging, wie in Frankreich zum losen Handwerk herumziehender Jongleurs, so in Deutschland zur Meistersängerei über. In Sprachen, die wie die Provenzalische selbst aus der Lateinischen entstanden waren, und Romanische hiessen, konnte sie besser wurzeln und hat von Spanien aus über Frankreich und Italien bis nach Sicilien hin weit lebhaftere Früchte getragen. In Sicilien, auf ehemals Arabischem Boden entstand wie in Spanien die erste Italienische Dichtkunst." (S. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, vierter Theil, S. 291-293.)

Auf den Vorwurf, den *Lambert* in seinem *neuen Organon* B. 2, S. 16 unsrer Tonschrift macht, dass sie die Criteria der Harmonie nicht angebe, und dass man fehlerhafte Gänge und Sprünge eben so, wie die wahren damit bezeichnen könne, antwortet *Forkel in seiner allgemeinen Geschichte der Musik* B. 1. S. 35. „Ich denke nicht, dass dieses als ein Fehler oder Mangel angesehen werden kann; denn die Bezeichnung muss der Sache oder den Gedanken in allen ihren Modifikationen folgen; sie ist blos äusseres sichtbares Kleid der Gedanken. Ist man nun im Stande falsch zu denken, warum soll es ein Fehler seyn, dass falsche Gedanken auch bezeichnet sichtbar dargestellt werden können? — — Alles, was man der Natur der Sache nach, von irgend einer Schrift fordern kann, ist, dass sie das, was man denkt, genau bezeichnet, ohne Rücksicht, ob das Gedachte falsch oder wahr sey, so dass nur der, welcher richtig denkt, auch richtig schreiben kann, und so umgekehrt."

11. Anekdoten.

Man bemerket, dass die Virtuosen von gewöhnlichem Schlage insgemein die dreistesten sind, wenn sie zum Spielen hervortreten, und dass die von den grössten Fähigkeiten öfters in jenem Falle in eine Art von Verlegenheit gerathen, die sie Fehler begehen lässet, deren sie

sonsten' niemals fähig waren. Die Ursache davon ist ohne Zweifel keine andere, als dass die grossen Virtuosen den ganzen Umfang ihrer Pflichten kennen, die kleinen aber nicht. Jene sind in Furcht, es nicht gut genug zu machen, und diese wissen nicht, was dazu gehöret, um es gut zu machen. Jene wollen allezeit mehr als jemals glänzen, und denken nicht daran, dass dieses oder jenes nicht besser gemacht werden kann, als sie es machen, und diese machen alles nur aufs Gerathewohl, *voque la Galère*! und glauben alle Welt bezaubert zu haben, wenn sie nur zu Ende gekommen und halb gut und halb schlecht über die schwerern Passagen weggestolpert sind. Füget es sich annoch, dass ein fremder Musiker zugegen ist, der die Reputation eines geschickten Ausführers hat, oder der von einem Orte kömmt, wo es dergleichen giebt, so pfleget sich die Verlegenheit der Brevi annoch zu vergrössern. — *Quanz*, der in der Setz- und Spielkunst gleich vortreflich war, fieng in einem Privatconcert bey dem Königl. Oberstallmeister, Grafen von Schafgotsch, den dritten Satz einer von ihm gesetzten unvergleichlichen Solosonate an, als er einen fremden Cavalier in dem Saale ankommen sahe, von welchem jemand ihm den Tag zuvor, als von einem sehr geschickten Schüler des berühmten *Wendling* in Mannheim (anitzo in München) gesprochen hatte. In dem Augenblick spürte man an Quanzen, der bisher so englisch, so göttlich gespielet hatte, eine Unruhe, die sich über sein ganzes Spiel verbreitete. Er fieng an im Tempo unordentlich zu werden; die kleinen Manierchen, womit er gewisse Töne so meisterhaft zu verschönern pflegte, schienen sich seinen Fingern zu versagen; die Passagen verloren ihre Rundung; er wiederhohlte nicht den ersten Theil des Satzes, sondern eilte mit Ungestüm zu Ende, und — warf mit Unwillen die Flöte aus der Hand. Die in Verwunderung gesetzten Zuhörer sahen einander an, und da der Königl. Kammermusikus, Hr. Czarth, ihn fragte, was ihm begegnet wäre, so antwortete er, dass er es selbst nicht wisse; es wäre ihm aber lieb, dass das Stück nicht vier Takte länger wäre, weil er sonst hätte aufhören müssen, und seine Flöte ihm nicht würde angesprochen haben.

Die Demoiselle *Maupin*, ehemalige Opernsängerin zu Paris, war eine Tochter des Hrn. d'Aubigny, Secretair des Grafen von Armagnac. Sie ward im Jahre 1673 geboren, und hatte eine hübsche Figur und sehr schöne Stimme. Der Hr. Maupin de St. Germain en Laye heirathete sie sehr jung, und hatte die Unvorsichtigkeit, als er in einer gewissen Provinz Frankreichs beym Accisedepartement eine Bedienung erhielt, sie nicht mit sich dahin zu nehmen. Während seiner Abwesenheit verliebte sie sich in einen Vorfechter, Nahmens *Serane*, von welchem sie sich in der Fechtkunst unterrichten liess, worinnen sie unglaubliche Progressen machte. — Sie erschien im Jahre 1695, in der tragischen Oper *Cadmus*, worinnen sie die Rolle der Pallas spielte, zu allererst und auf die glücklichste Manier auf dem Theater zu Paris, indem das Händeklatschen so stark war, dass sie sich verbunden hielte, den Helm Minervens abzunehmen, und dem Publikum ihren Dank abzustatten. Seit dieser Epoche hat sie mit ununterbrochnem Beifall gesungen, wiewohl nicht in dem Grade als eine andere berühmte Opernsängerin, Nahmens *le Rochois*, (deren Leben man im 5. St. II. Band der Marpurgischen historisch-kritischen Beiträge findet.) — Eine ihr wiederfahrne üble Begegnung des *Dumenil*, welcher in eben derselben Oper spielte, veranlasste sie, sich an einem gewissen Abend in Mannskleider zu werfen, und demselben auf dem sogenannten *Siegesplatz* (place des victoires) mit dem Degen in der Hand aufzupassen. Da dieser keine Lust hatte, sich herum zu schlagen, so prügelte sie ihn mit dem Stocke aus, und nahm ihm seine Uhr und Tabatiere. Als Dumenil am folgenden Tage sich auf dem Theater grosser Heldenthaten rühmte, und erzählte, wie er sich drei Spitzbuben vom Leibe gehalten hätte, so trat die Maupin hervor, und sagte: „Du „lügst, und bist nichts mehr, als eine feige „Memme. Ich bin es, die Dich angefallen hat, „und zum Beweise sieh hier Deine Uhr und „Tabatiere, die ich Dir wiedergebe, nachdem „Du, so wie Du es verdienst, von meinem spa„nischen Rohre genug durchgearbeitet bist." — *Thevenard*, Tenorist bei der Oper, hätte fast eben dieses Schicksal gehabt, und konnte der Rachbegierde der Actrice nicht anders, als mittelst einer öffentlichen Abbitte entgehen, nachdem er sich drei Wochen lang auf dem Palais royal verborgen gehalten hatte. — Auf einem Tanzfeste bey Hofe, welches der Bruder Ludwigs des XIV., Monsieur, veranstaltete, verkleidete sie sich in eine Mannsperson, und führte gegen eine Dame sehr unanständige Reden. Drei dadurch aufgebrachte Freunde dieser Dame, welche die Maupin für eine Mannsperson hielten, verlangten, dass die Maupin sich auf dem Schlossplatze stellen möchte. Es würde ihr wenig Mühe gemacht haben, einem Zweikampfe

vorzubeugen, indem ſie ſich nur hätte nennen dürfen. Allein ſie zog ſofort den Degen, und machte alle drei Gegner nach einander nieder, worauf ſie ſich ganz kaltblütig wieder nach dem Tanzſaale verfügte, und ſich dem Prinzen (Monſieur) zu erkennen gab, der ihre Begnadigung beim König auswirkte. — Im Jahre 1705 verlieſs ſie das Theater, ward eine Betſchweſter; rief ihren in der Provinz gebliebenen Mann nach Paris zurück; verbrachte mit ihm ihre übrige Lebenszeit, und ſtarb gegen den Ablauf des Jahres 1707.

In . . . war unlängſt der Organiſt an der Stadtkirche geſtorben. Man meldete dem *abweſenden* Fürſten dieſen Todesfall, und wie ſich bereits ein Candidat, nämlich der Präfektus des daſigen Singechores, zu dieſer Stelle gemeldet habe, welcher capabel ſey, dem Dienſte wohl vorzuſtehen.

Hierauf wurde nun von Sr. Durchl. folgende Reſolution ertheilt:

Der zeitherige Bälgentreter an der Orgel ſoll Organiſt ſeyn, und der Präfektus Bälgentreter —

Da ſich Se. Durchl. viel mit dem Militair abgaben, ſo durfte es ſonderlich die, ſo dergleichen landesväterliche Verfügungen ſchon gewohnt waren, eben nicht ſehr Wunder nehmen, daſs man auf den Einfall kam, den Dienſt von unten auf auch in der Kirche einzuführen. Was aber dieſe Reſolution des Fürſten für Wirkung auf den jungen rüſtigen Präfectus chori gethan haben mag, der ſich auf einmal ſo herab geſetzt ſah, unter dem Bälgentreter zu ſtehen, läſst ſich leicht erwägen.

Auch halfen keine Gegenvorſtellungen in der Sache, daſs z. B. der Bälgentreter ſeines hohen Alters, ſeiner ſteifen Finger und ſeines ſchweren Gehörs wegen (denn er war ehmals Canonier geweſen) ganz und gar unfähig zum Orgelſchlagen *) ſei, und ſich kaum auf ſeiner Füſse Arbeit verlaſſen könnte etc. Der Fürſt beharrete auf ſeinem gegebenen Beſcheide mit dem Beifügen:

Se. Durchl. könnten nicht begreifen, wie ein Bälgentreter ſeit ſeines 30jährigen tretenden Amtes nicht ſollte ſo viel gelernt haben, der chriſtl. Gemeinde einen Choral vororgeln zu können.

So lächerlich dieſe Anekdote iſt, ſo beſtätigt es leider zu oft die Erfahrung, daſs man bei Beſetzung der Organiſtendienſte am wenigſten auf die dazu erforderlichen Fähigkeiten und gründliche Kenntniſſe eines Subjects Rückſicht nimmt. Die Frage: verſteht der Menſch die Harmonie, den reinen Satz, kommt ſelten in Anſchlag. Mit dem *examine rigoroſo*, wobei man dem Candidaten einen bezifferten Baſs zum Transponiren, und ein Thema zu einer, aus dem Stegereif auszuführenden Fuge, vorlegt, hat es auch wenig mehr zu ſagen. Wenn er nur nothdürftig ſeinen Choral aborgeln kann, ſo iſt es ſchon genug. Daher kommt es denn, daſs man, leider Gottes! öfters ſolch elend jämmerlich Gedudel auf der Orgel und ſolche falſche unharmoniſche Fortſchreitungen hört, daſs man ſich die Ohren zuſtopfen möchte, und wodurch ein ſo erhabenes herzerſchütterndes Inſtrument zur gemeinen Gaſſenorgel herabgewürdigt wird.

In einer Theatervorſtellung ward ein Tonkünſtler, der auf dem Parterr ſich befand, von der immer anwachſenden Menge der Zuſchauer endlich bis ins Orcheſter gedrängt, und kam dicht hinter die Waldhorniſten im Orcheſter zu ſtehen. Kurz vor Anfang des Schauſpiels probirte einer der Waldhorniſten ſein Waldhorn, und bemerkte es nicht, daſs ſolches viel zu hoch ſtimmte, ſondern lieſs es gelaſſen wieder am Arme herunter. Der hinter ihm ſtehende Tonkünſtler ſcheute aber die Unannehmlichkeit, den Abend über das mit der zunehmenden Wärme immer noch höher werdende Waldhorn zu hören, ſtieſs ihn an, und ſagte mit dem gewöhnlichen Kunſtausdrucke zu ihm: Sie ſtehn zu hoch. Laſſen Sie das immer gut ſeyn, ſagte der Andere, wenn die da ihren Hokuspokus anfangen, ſetz' ich mich nieder.

---

*) Der Ausdruck: die *Orgel ſchlagen*, rührt von ſchweren Werken der Alten her, welches damals mit der Fauſt wohl anging; jetzo kann man wegen des geſchwinden Spielens ſie nie zu leicht machen. (S. Adlungs muſikal. Gelahrtheit, Cap. 5. §. 112.)

Chanſon de Nicodème dans la Lune par le couſin Jacques.

Lentement.

Un Prince eſt u - ne Roſe qu'a - mu - ſe le Zé - phir; à peine eſt elle é - clo - ſe quo'n cherche à la flé - trir. Une é - pi ne cru - el - le, of- frant ſes traits, de cette fleur ſi belle dé - fend l'ac - cés.

Un Prince eſt une Roſe
Qu'amuſe le Zéphir;
A peine eſt-elle écloſe
Qu'on cherche à la flétrir.
Une epine cruelle
Offrant ſes traits
De cette fleur ſi belle
Défend l'accés.

Cette Roſe eſt l'emblême
De votre Majeſté;
Chez vous le Diadême
Couronne la bonté.
Mais, ce qui nous chagrine
Hélas! Seigneur!
Vos flatteurs ſont l'epine
Et vous, la fleur.

Chanson du Nicodème dans la Lune Opera du Cousin Jacques.

Allegretto.

P'tit bégeul', qui! parc' qu' all sont belles,
Croyent q' tout en ell' est parfait;
A l'un a l'autre all' sont fidelles.
Et tour a tour chacun leur plait! . . .
Esprit fantasque, humeur hautaine . .
Coeur gaté par les courtisans . . .
Petits pedants (ben impudens) m'eprisant-ceux
Qui valont ben mieux qu'eux . . .
Les voir ici c' n'est pas la peine.
Les François ont d' tout ça chez eux.

Der Wald.

In Muſik geſetzt von J. F. Reichardt.

Innig.

Herrlich iſts im Grünen! Mehr als Opernbühnen iſt mir Abends un - ſer Wald, wenn das Dorfge - läu - te dumpfig aus der Weite durch der Wipfel Dämmrung hallt.

Hoch aus mildem Glanze
Streut im leichten Tanze
Mir das Eichhorn Laub und Moos;
Fink' und Amſel rauſchen
Durch die Zweig' und lauſchen
Rings im jungen Maigeſproſs.

Fern am Ellernholze
Graſt in Ruh' der ſtolze
Kronhirſch längs dem Weidendamm;
Ueberhüllt von Laube
Girrt die Ringeltaube
Im Gerank' am Eichenſtamm.

In der Abendhelle
Funkelt die Libelle,
Sanft am Farrenkraut gewiegt;
Mückenſchwärm' erheben
Sich aus Binſengräben
Und der braune Schröter fliegt.

Iris und Ranunkel,
Blühn im Weidendunkel,
Wo durch Tuf die Quelle ſchäumt,
Die mit Spiegelglätte
Dort im Roſenbette
Wieſ' und Birkenthal umſäumt.

Ob dem Felſenpfade
Schimmert die Kaskade,
Wie ein flatternd Silberband.
Hell durch Laubgewimmel
Blinkt der Frühlingshimmel,
Und der Berge Schneegewand.

Zauberiſch erneuen
Sich die Phantaſeyen
Meiner Kindheit hier ſo licht;
Roſenfarbig ſchweben
Duftgebild, und weben
Ein elyſiſch Traumgeſicht.

Matthiſſon.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

ZWEITES STÜCK.

August 1792.

BERLIN,
in der neuen Berlinischen Musikhandlung.

Inhalt.

Musik zu Goethe's Werken,

von Johann Friederich Reichardt.

Unter diesem Titel kündigen wir dem musikalischen Publikum die glücklichsten und vollendetsten Arbeiten des Hrn. Capellmeister *Reichardt* an, zu deren Empfehlung wir hier nur sagen mögen, dass Poesie und Musik vielleicht nie inniger vereint einhergingen, als in den Arbeiten dieser beiden für einander geschaffenen Männer. Der erste Theil wird die Compositionen zu allen sangbaren Oden und Liedern des achten Bandes der neuen Ausgabe von Goethe's Schriften enthalten. Man pränumerirt oder subscribirt darauf nach Gefallen Einen Thaler (den Friedrichsd'or zu 5 Rthlr. gerechnet). Sobald sich eine hinlängliche Anzahl Liebhaber gemeldet hat, wird der Druck begonnen und die Zeit der Erscheinung des ersten Bandes bestimmt, zugleich auch der zweite Band, der das Singespiel *Erwin* und *Elmire* enthalten wird, angekündigt werden. Ausser der unterzeichneten Handlung nehmen alle wichtige deutsche Musikhandlungen, und Buchhandlungen die sich mit Musikalien abgeben, Subscription und Pränumeration an. Jedem andern, der sich damit bemühen will, geben wir das 6te Exempl. frei.

Berlin, den 10ten Mai, 1792.

Die neue Berlinische Musikhandlung.

Ankündigung.

Den Liebhabern der Musik kündige ich hiemit drei grosse Sonaten von meiner Composition für das Fortepiano oder Clavier an. Der Herr Kapellmeister André zu Offenbach übernimt die Besorgung eines saubern leserlichen Stichs derselben, und ich wähle zu einiger Erleichterung der deshalbigen Kosten den Weg der Subscription, welche bis Michaeli, als den Ablieferungstermin der Sonaten zu 1 Rthlr. 4 Gr. Courant offen bleibt, dahingegen nachher der Preiss um 16 Gr. erhöhet werden muss.

Magdeburg am 1sten August 1792.

A. E. Müller,
Organist zu St. Ulrich daselbst.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

ZWEITES STÜCK.

August 1792.

1. Ueber die Längentöne einer Saite.

(Vom Herrn Doctor Chladni in Wittenberg.)

Der Auffatz des Herrn Profeffor *Buffe* in dem 23ften und 24ften Stück des mufikalifchen Wochenblattes über die Vogeltöne einer Saite, die ich lieber *Längentöne* nenne, weil dabei eine Saite nach der Richtung ihrer Länge erzittert, und zu deren Hervorbringung ein Streichen oder Reiben nach diefer Richtung erfordert wird, hat mich veranlafst, einige weitere Verfuche darüber anzuftellen, vorzüglich um genauer zu erforfchen, wie diefe Töne bei Verfchiedenheit der Dicke und der Spannung einer Saite fich verändern. Ich fpannte alfo meffingene und ftählerne Saiten von Num. 0 bis 6, wie auch Darmfaiten zwifchen 2 Stege, die 4 Rheinländifche Fufs von einander entfernt waren, und hing verfchiedene Gewichte an, wobei ich jedesmal den Grundton und den Längenton anmerkte, und hierauf jede Saite, 4 Fufs lang, genau abwog. Durch + werde ich anzeigen, dafs ein Ton etwas höher, und durch —, dafs er etwas tiefer gewefen fey, als der angegebene Ton. Es zeigte fich Folgendes:

An Meffingfaiten.

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 0. 42½ Gran	9 ℔	A	3geftr. dis
	16	D	- - e
	25	Fis	- - f
n. 1. 33 Gran	4	E +	- - dis
	9	H +	- - e
	16	E +	- - f
n. 2. 29¼ Gran	4 ℔	F +	3geftr. e
	9	C +	- - f —
	16	F +	- - f +
n. 3. 22½ Gran	4	Gis	- - e
	9	Dis	- - f
	16	Gis	- - f +
n. 4. 19 Gran	4	A +	- - e +
	9	E +	- - f
n. 5. 14½ Gran	4	H	- - f —
	9	Fis	- - f +
n. 6. 11 Gran.	4	D	- - f

An Stahlfaiten.

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 0. 38½ Gran	9 ℔	A	3geftr. gis —
	16	D	- - a
	25	Fis	- - b
n. 1. 32 Gran	4	E	- - g
	9	H	- - gis
	16	E	- - a
n. 2. 25 Gran	4	Fis +	- - gis
	9	Cis +	- - a
	16	Fis +	- - b

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 3. 21 Gran	4 ℔	Gis	3gestr. a
	9	Dis	- - b
	16	Gis	- - h
n. 4. 16 Gran	4	H	- - b —
	9	Fis	- - h —
	16.	H	- - h +
n. 5. 13½ Gran	4	Cis	- - b
	9	Gis	- - h
	16	Cis	4 gestr. c
n. 6. 11 Gran	4	Dis —	3 gestr. h —
	9	B —	4 gestr. c —

An Darmsaiten.

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
Eine d Saite 26 Gran	9 ℔	Cis	2gestr. fis —
	16	Fis	- - fis
	25	B	- - fis +
Eine a Saite 20½ Gran	4	Gis	- - fis
	9	Dis	- - fis
	16	Gis	- - fis +
Eine Quinte 13 Gran	4	C +	- - gis —
	9	G +	- - gis
	16	c +	- - gis +
Eine Quinte 10 Gran	4	Dis	- - gis +
	9	B	- - a
	16	dis	- - a +

Bei Verschiedenheit der Dicke und der Spannung war also der Längenton weit weniger verschieden, als der Grundton. Die Quadratwurzeln der *Schwere* oder die *Durchmesser* verhielten sich bei den Messingsaiten wie 6,519: 5,744½: 5,408: 4,427: 4,359: 3,808: 3,316½, bei den Stahlsaiten wie 6,205: 5,656½: 5,000: 4,583: 4,000: 3,674: 3,316½, und bei den Darmsaiten wie 5,099: 4,522: 3,605½: 3,162½. Die Grundtöne standen, wie bekannt, in denen umgekehrten Verhältnissen, (wiewohl mit einigen unbedeutenden Abweichungen, die von zufälligen Umständen herrühren mussten) aber der Unterschied der Längentöne an den dicksten und dünnsten Saiten von der nähmlichen Materie betrug höchstens eine Terz. Bei Verschiedenheit der *spannenden Kraft* von der geringen Spannung an, wo der Längenton erst anfing, deutlich zu werden, bis zu einer solchen Verstärkung derselben, wo die Saite im Begriff war, zu zerreissen, zeigte sich keine grössere Verschiedenheit des Längentones, als etwa von einem ganzen Tone, oder fast einer kleinen Terz, und eine noch geringere bei Darmsaiten, da hingegen die Grundtöne mit den Zahlen 2, 3, 4, 5, als den Quadratwurzeln der angehängten Gewichte, übereinkamen.

Uebrigens verhalten sich die Längentöne eben sowohl, als die Grundtöne, umgekehrt, wie die *Längen* der Saiten.

Sehr merkwürdig ist der Umstand, dass bei dem Längentone weit mehr auf die Beschaffenheit der *Materie* ankommt, als bei dem Grundtone. Dieser ist bei einer Messing- Stahl- oder Darmsaite nicht sehr verschieden, wenn die Länge, Schwere und spannende Kraft die nämliche ist; dahingegen der Längenton bei einer Darmsaite unter gleichen Umständen ungefähr um eine None oder Decime tiefer ist, als bei einer Stahlsaite, und um eine Sexte oder Septime tiefer, als bei einer Messingsaite; und der Längenton einer Messingsaite ungefähr eine Quarte bis beinahe eine Quinte tiefer ist, als der einer Stahlsaite. Die verschiedene specifische Schwere kann davon nicht die Ursache seyn, denn Stahl ist von Messing nur ungefähr, wie 18: 19 verschieden, und überdiess sind die Längentöne der Messingsaiten tiefer, als der Stahlsaiten, und höher, als der Darmsaiten, ohngeachtet das Messing die grösste specifische Schwere unter diesen Materien hat; auch scheint die Ursache nicht in der verschiedenen Steifigkeit und Elasticität der Materien zu liegen, denn an ausgeglüheten Stahl- und Messingsaiten, die einen sehr geringen Grad der Elasticität zeigten, und sehr biegsam waren, erhielt ich ziemlich die nämlichen Resultate, wie in deren vorherigem weit steifern und elastischern Zustande. Es verdient dieser Umstand mit aller Genauigkeit weiter untersucht zu werden.

In meiner Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, hatte ich S. 76 behauptet, dass der Längenton ungefähr 3 bis 5 Octaven höher seyn könne, als der Grundton. Herr Professor Busse sagt hingegen in dem oben erwähnten Aufsatze, dass er den Unterschied öfters weit geringer angetroffen habe. Ich glaubte also schon, einer von uns habe unrichtig beobachtet, bis ich bei meinen jetzigen Untersuchungen fand, dass wir beide Recht haben. Herr Prof. B. hatte nämlich sich der Darmsaiten bedient, wo diese Töne, besonders wenn die Saite dünn und stark gespannt ist, sich einander weit mehr nähern können;

ich aber hatte damals nur einige wenige Beobachtungen an Messingsaiten angestellt, wo meine Behauptung ziemlich ihre Richtigkeit hat, und die Entfernung vom Grundtone noch weiter, nämlich fast von 3½ bis 5 Octaven, und bei Stahlsaiten auf beinahe 4 Octaven bis 5 und eine Terz angegeben werden könnte.

Herr Prof. Busse giebt S. 180 nicht zu, dass bei einer Saite eine Folge solcher Längentöne statt finde, wobei sie in aliquoten Theilen schwingt, wie ich in meiner schon erwähnten Schrift S. 75 behauptet habe. Es ist aber gewiss, und ich kann jeden, den es interessirt, durch Versuche überzeugen, dass jede Saite eine Reihe solcher Töne geben kann, die eben so, wie die gewöhnlichen Töne, mit den Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. übereinkommen, von denen also die höhern zu dem bisher erwähnten tiefsten Längentone eben das Verhältniss haben, wie die Flageolettöne zum Grundtone. Das Wesen aller dieser Töne besteht unstreitig darin, dass bei dem tiefsten die ganze Saite, und bei den übrigen jeder aliquote Theil nicht, wie bei den gewöhnlichen Tönen, hin und her erzittert, sondern nach der Richtung der Länge in sich selbst sich abwechselnd zusammenzieht und ausdehnt. Die festen Puncte sind bei den höhern Tönen an den nämlichen Stellen, wo die Schwingungsknoten bei den Flageolettönen sind. Den tiefsten Längenton bringt man hervor, wenn man mit dem Violinbogen, oder mit dem Finger, oder einer andern weichen Materie, die man vorher mit etwas Harzstaub bestrichen, die Saite so nach der Richtung ihrer Länge streicht oder reibt, dass man sich deren Enden nicht zu sehr nähert; bei den übrigen Tönen muss das Reiben desto näher an einem Ende der Saite geschehen, je weiter der verlangte Ton von dem tiefsten entfernt ist. Man kann hierbei auch, um jeden dieser Töne noch gewisser zu erhalten, irgend einen festen Punct gelind berühren oder dämpfen, in welchem Falle man auch allenfalls durch Streichen eines andern erzitternden Theils den verlangten Ton hervorbringen kann. Nur müssen die Saiten zu dieser Absicht lang genug seyn. An meinem Monochord, dessen Saiten von einem Stege zum andern 2 Rheinl. Fuss und 7 Zoll lang sind, giebt bei dem gehörigen Verfahren eine Stahlsaite von num. 6 ausser dem tiefsten Längentone, der 4gestrichen g ist, noch einen, nämlich 5gestr. g; eine Messingsaite von n. 6, deren tiefster Längenton ungefähr 4gestr. c ist, noch 5gestr. c und g; und eine dünne Darmsaite ausser dem 3gestr. e, als tiefstem Längentone, noch 4gestr. e, 4gestr. h, und allenfalls noch 5gestr. e. An einer Messingsaite 32 Rheinl. Fuss lang, deren tiefster Längenton das ungestrichene Fis war, und an einer andern 48 Fuss lang, wo er mit dem grossen H übereinkam, konnte ich die ganze Reihe der höhern Längentöne bis zum 16ten und noch weiter, erhalten.

Man könnte die Längentöne zu Verfertigung eines neuen Instruments benutzen, wo die Saiten mit den Fingern vermittelst des Harzstaubes nach der Richtung ihrer Länge (fast so, wie die Glasstäbe meines Euphons) gestrichen würden, wie ich denn würklich bald nach der Entdeckung des Längentons auf einigen durch Verrückung der Stege abgestimmten langen Saiten, einige zusammenhängende Töne und volle Accorde auf diese Art hervorgebracht habe.

Aber ausser mancher Unbequemlichkeit für den Spielenden würde auch der Zuhörer von diesen Tönen, die nicht so angenehm sind, wie andre Saitentöne, vielen Ohrenzwang empfinden, es müsste das Instrument auch beträchtlich lang seyn, wenn es nur einigermaassen tiefe Töne dieser Art geben sollte, und überdiess mengen sich auch bisweilen die gewöhnlichen Töne hinein, welches eine sehr üble Würkung thut. Man wird also wohl schwerlich von diesen Tönen, ausser zu mancher Künstelei, vielen practischen Gebrauch machen können.

Geschrieben zu Wittenberg im Jun. 1792.

2. Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler u. s. w. von J. F. Reichardt.

Chassé war schon in früher Jugend Sänger bei der Oper, und verliess das Theater, da er in seinem höchsten Glanze war, weil er es einem Edelmann von guter Familie für unanständig hielt, in der Oper zu singen, was es doch in damaliger Zeit nicht war, da Louis XIV selbst mit mehreren von der Königlichen Familie auf dem Theater tanzte. *Voltaire* er-

zählt in seinem *Siècle de Louis XIV*. (Chap. XXV.), dass schon Louis XIII. 1625 in Einem Ballet öffentlich getanzt habe, dass Louis XIV. aber es bis 1670 sehr oft that. Er rühmt von ihm, dass er in den ernsthaften Tänzen, die seiner majestätischen Gestalt angemessen und seinem königlichen Range nicht zuwider wären, excellirte. Der Kardinal *Mazarin* liess zur Vermählungsfeier des Königs eine italiänische Operistentruppe nach *Paris* kommen: sie stellte im Louvre die Oper: *Ercole amante* vor und Louis XIV. und seine junge schöne Gemahlin tanzten selbst in den Balletten der Oper: Dieses geschah öfter bis 1670, da der König, zwei und dreissig Jahr alt, sich durch folgende Verse aus dem *Brittannicus* des *Racine*, der in dem Jahre zu *St. Germain* vorgestellt wurde, betroffen fühlte.

Pour merite premier, pour vertu singulière
Il excelle à trainer un char dans la carrière
A disputer des prix indignes de ses mains
A se donner lui-même en spectacle aux Romains

Louis XIV. gab auch ein *Arrêt du conseil*, dass es jedem von Stande erlaubt seyn sollte, in der Oper zu singen und, ohne Besorgniss sich dadurch zu erniedrigen, Bezahlung dafür anzunehmen. Dieses Arret ward von dem Pariser Parlament wirklich enregistrirt.

Da *Chassé* aber nachher in sehr schlechte Umstände gerieth und seine Zuflucht wieder zum Theater nahm, musste er manchen Spott über sich ergehen lassen. Folgendes Sinngedicht, das damals auf ihn gemacht wurde, scheint mir des Mittheilens werth. Es bezieht sich vorzüglich auf seine schwachgewordene Stimme:

Ce n'est plus cette voix charmante,
Ce ne sont plus ces grands éclats;
C'est un Gentilhomme qui chante
Et qui ne se fatigue pas.

Es ist meinen Lesern gewiss angenehm, hier die Erzählung des *Duc de Simon* von einem Ballet zu finden, das in diesem Jahrhundert von *Ludwig dem Funfzehnten* öffentlich getanzt wurde. Sie steht im dritten Bande der neuerlich herausgekommenen Supplemente zu den *Memoires du Duc de Simon* S. 341, und lautet in einer treuen Uebersetzung, bei der ich nur das von dem hochadlichen Herrn umständlich erzählte Scandal weglasse, dass der Sohn des damals in Frankreich Epoche machenden Law's mittanzen sollte und das dadurch höchstaufgebrachte Publikum durch den rechtzeitigen Tod des Knaben, der ihn an der Königlichen Lustehre hinderte, wieder beruhigt und in allgemeinen Jubel versetzt wurde, — wie folget.

Der *Marschall Villeroi*, (Oberhofmeister von *Ludwig dem Funfzehnten* während seiner Minderjährigkeit) ein Mann, der unfähig war, dem Könige irgend eine solide Neigung einzuflössen, und der den verstorbenen König abgöttisch verehrte, den Kopf voll hatte von Wind und Narrheit und von süssen Erinnerungen an seine Jugendjahre, an seine Reize bei Festen und Bällen, und seine schönen Galanterien, wollte, dass der junge König seinem Vorgänger gleich, ein Ballet öffentlich tanzte. Der Gedanke war aber zu früh gefasst: das Vergnügen war zu lästig, für das Alter des Königs, man hätte seine Furchtsamkeit nach und nach überwinden und ihn an die Menschen, die er fürchtete, gewöhnen müssen, eh' man ihn beredet hätte, sich öffentlich darzustellen, und auf dem Theater zu tanzen. Der vorige König, der an einem glänzenden Hofe erzogen wurde, wo grosse Ordnung und Pracht herrschten, und wo der beständige Umgang mit Damen des Hofes ihn früh gemodelt und dreust gemacht hatte, genoss früh dieser Art von Vergnügung in Gesellschaft von jungen Leuten beider Geschlechter, die alle mit Recht den Namen von Cavalieres und Damen führten, und unter denen sich wenige, ja wohl gar keine andern mischten: denn man darf drei bis vier Personen von geringer Bedeutung kaum nennen, die nur zur Verstärkung des Ballets dabei waren, und solches durch ihre Gestalt oder die Vortreflichkeit ihres Tanzes verschönerten, so wie einige Tanzmeister, die das Ballet anordneten. Der Ton der damaligen Zeit war auch von dem itzigen sehr verschieden; die damalige Erziehung gab jedem Grazie, Gewandtheit, Geschicklichkeit in Leibesübungen, anständige Zurückhaltung und gemessene feine Höflichkeit, zarte und biedere Galanterie. Mit einem Blicke sieht man die grosse Verschiedenheit, ohne sich hier weiter dabei aufzuhalten.

Ueberlegung war des Marschalls Villeroy's erste Tugend eben nicht; er dachte an keine Hindernisse weder von Seiten des Königs noch der Sache, und machte bekannt: der König würde ein Ballet tanzen. Alles ward sogleich zur Ausführung in Bereitschaft gesetzt: damit

war es aber noch nicht ausgeübt. Man mufste junge Leute zum Tanz ausfuchen, auch drüber wegfehen, ob fie gut oder fchlecht tanzten, endlich nehmen, wer fich dazu fand, folglich gemifchte Waare. — Das Ballet ward einigemale aufgeführt, der Erfolg entfprach aber auf keine Weife der Erwartung des Marfchalls. Das Lernen, Probe halten, und Tanzen felbft ward dem Könige fo zur Laft, dafs er einen Widerwillen gegen folche Fefte und alles, was Schaufpiel hiefs, fafste, den er auch nie wieder abgelegt hat. Dies erzeugte bei Hofe eine grofse Lücke.

Voltaire fpricht in feinen nach feinem Tode herausgekommenen Briefen auch oft von dem Schaden, den diefe übereilte Unternehmung für den Fortgang des franzöfifchen Schaufpiels unter der Regierung Ludwigs des vierzehnten gehabt.

Cheron ift itzt die erfte Bafsftimme bei der grofsen Oper in *Paris*, und hat eine vortrefliche Stimme und Geftalt.

Claude, le jeune (auch Claudin genannt). Von ihm ftehen vier- und fünfftimmige Chöre über franzöfifche Texte im La Borde.

S. 286 fehlt:

Claudius (Matthias). Wo *Herder*, *Engel* und andre Schriftfteller, die hie und da in ihren Schriften von Mufik handeln, angeführt werden, kann *Claudius*, der liebe herzige *Asmus*, der in Mufik lebt und webt, nicht fehlen. Auch find all' feine Schriften voll von vortreflichen Bemerkungen und Urtheilen über Tonkunft. Im *Wandsbecker Boten*, eine Zeitung, die er, wie bekannt, vor zwanzig Jahren fchrieb, ftehen auch viele launige und treffende Auffätze die Mufik betreffend, die er hernach in feinen Schriften zum Theil nicht aufgenommen hat. Ich will hier meinen Lefern, die den *Wandsbecker Boten* nicht befitzen, eine launige Mufiktaxe famt ihrer Gefchichte aus jener Zeitung vorlegen. Mancher Zug darinnen trift noch mehr als manchen Virtuofen. Hier ift fie:

„Ha, ha, ha, ha, das Ding ift pudelnärrifch — und am Ende ift nichts Böfes darinn, ein jeder Menfch mufs feiner Kunft leben. Das hätten fie nun wohl thun können, dafs fie nicht mehr angefchrieben hätten, als was ihre Zeche betrug, und doch, wenn fie es verdient hatten, warum follten fie dem Wirth etwas fchenken, fonderlich da fie den Ueberfchufs nicht für fich verlangten; und überfchlagen haben fie nichts in der Rechnung, wenn einer ein Liebhaber ift, wie der Wirth gefagt hat, dafs er fey. Ich mufs dem geneigten Lefer doch die Gefchichte wieder erzählen, es ift wohl nichts daran, aber er kann doch einmal darüber lachen, und fie gehört hier fo gut her, als der viele Schnee in diefe letzten Tage des Märzmonats.

Der Wirth zum grünen Rofs erzählte mir nämlich, als ich das letztemal bei ihm war, dafs neulich fünf Prager Studenten zu ihm gekommen und zwei Tage bei ihm geblieben wären und gut gelebt hätten. Den letzten Abend hätten fie ihn gefragt, ob er ein Liebhaber von Mufik fey, und ob er wolle, dafs fie Mufik machten. O ja, meine Herren, habe er geantwortet; darauf hätten die Prager Studenten etwan zwei Stunden gefpielt, ihre Rechnung verlangt, und ihm die folgende Gegenrechnung gegeben.

„*Specificirte Rechnung über das, was dem Hrn. Wirth zum grünen Rofs auf fein Verlangen vorgefpielt worden, nebft beigefügtem Preife für jede Species, alles nach der gröfsten Billigkeit angefetzt, fo dafs es auch noch im Fall der Noth füglich erhöhet werden kann.*

	mℓ	ß
Die Inftrumente herauszunehmen und einen halben Ton nach des Hrn. Wirths Clavecin herabzuftimmen	5	
Für einen ohngefähren Stofs mit dem Violoncello wider den Tifch, dadurch ein angenehmer Schall in des Herrn Wirths Zimmer veranlafst worden	1	8
Für eine Symphonie mit Clarinetten	7	
Für Takt halten und den guten Strich noch	2	
Für ein Violoncello-Solo aus dem Fis mol	8	
war unter Brüdern 12 Mk. wehrt		
Für tempo rubato und einen Lauf durch 2 Octaven herauf und herunter	2	8
Ein Trio, für den erften Theil	2	
Für crefcendo im 18ten Takt		12
Für eine Generalpaufe im 20ften		7
der zweyte Theil gratis.		
Für ein Violin-Solo	4	
Für dito auf einer Violin, die keine Quinte hatte, der Befchwerlichkeit wegen	5	

	ℳ	ß
Für ein Clarinetten-Duo	14	
Für ein Trio im Tripeltakt	3	
Für die befondre Taktart	1	
Für pizzicato und fmorzato	1	
Für einen Pralltriller		12
Für crefscendo		8
dito		8
dito in allen drei Stimmen	1	
Für ein Violoncell-Solo	9	
Für Pianiffimo		8
Für eine übermäfsige Secunde in der Cadenz	1	
Das dreigeftrichene F mit dem Daum zu nehmen	1	8
Für eine Cadenz, die nicht gemacht worden		12
Für einen Doppeltriller	4	
Für eine Schlufsfymphonie	8	
Noch für Vorfchläge, Triller, Fermaten etc.	15	
Für 5 falfche Quinten à Stück 8 ßl.	2	8
Die Inftrumente wieder wegzulegen	5	
Summa Summarum	109	7

Den Ueberfchufs diefer Rechnung, nach Abzug der Zeche vermachen wir in die Hände der Obrigkeit zum gefälligen Gebrauch, doch wärs uns am liebften, wenn es angewendet würde, einen jungen Muficum nach Italien reifen zu laffen. "

Das ift mir eine theure Mufik, fagte der Wirth, als er mir diefe Rechnung in die Hand gegeben hatte, eine theure Mufik, aber es ift doch eine Schande, wenn Leute fo unbillig find. Ja wohl, Herr Wirth, Schande genug, antwortete ich, und ging meinen Gang.

Der Bote. "

Die Zeitung enthält aber auch fehr ernfthafte mit grofsem Sinn und feiner Sachkenntnifs gefchriebene Auffätze *über die Mufik* und einige vortrefliche Recenfionen mufikalifcher Werke. Nur weniges davon hat Cl. in feinen Werken hernach aufgenommen. Die mufikalifchen Gedichte, die *Claudius* in feinen Werken dem Componiften ans Herz gelegt hat, find jedem bekannt; aber dies möchte nicht jedem bekannt feyn, und gehört vorzüglich hieher, dafs Cl. auch ein fehr braver Klavierfpieler ift, der fchon manche angefehene Organiftenftelle ausgefchlagen, und dafs er in feinem Haufe mit eigenen vier Mädchenftimmen Chöre von *Paläftrina* und *Leo* und ihren Nachfolgern anftimmt.

Clementi hält fich itzt für beftändig in London auf, will aber nicht mehr Mufiker von Metier feyn, weil fein Stand als Haupturfache angegeben wurde, dafs der reiche Kaufmann Colomes in Lyon ihm nicht feine Tochter geben wollte. Er zieht indefs vortrefliche Schüler dort, worunter vorzüglich der junge *Cramer* verdient genannt zu werden, und läfst feine Arbeiten felbft ftechen und in feiner Wohnung verkaufen. 1786 befchäftigte er fich eben fo viel mit der Aftronomie, als mit der Mufik. Es ift vielleicht manchem deutfchen Lefer lieb *Clementi's Addreffe* in *London* zu wiffen, um fich von feinen fchönen Arbeiten kommen zu laffen: denn um auswärtige Correfpondenten und Commiffarien zum Abfatz ihrer Werke, bekümmern fich die Londner und Parifer Autoren nicht; haben es auch bei ihrem grofsen und kunftbegierigen Publikum nicht nöthig. Die Addreffe ift: *No. 20. Goodge Street Tottenham Court Road at London.* Ein Künftler, der diefen Artikel fieht, verfichert mich: Clementi fey nach Spanien gegangen.

S. 283 fehlt:

Ciochetti (P. Vinc.). Im Jahre 1724 wurde von ihm in Genua die Oper *Arrenione* aufgeführt.

Cochius (Leonard) ehemaliger Hofprediger in *Potsdam* und Mitglied der Akademie der Wiffenfch. zu *Berlin*, war ein fo gelehrter und auch praktifch gefchickter Mufiker, wie es Dilettanten fehr felten zu feyn pflegen. Er liefs auch in feinem Haufe oft grofse Oratorien von *Händel* und *Haffe* aufführen, die er felbft beim Flügel dirigirte. Er ftarb 1779.

Coltellini ift wieder in *Neapel*, und bezaubert alle Kunftfreunde mit ihrer vortreflichen Action; ihre Stimme ift nicht befonders fchön und von fehr geringem Umfange, mehr Contr' Alt, als Sopran; fie fingt aber mit vielem Ausdrucke. Ihr Triumph war 1790 die Rolle der *Nina* mit Mufik von *Paifiello.*

Conti (Francesco) war nicht der Sohn des Kaiferl. Cammercomponiften und Theorbiften, fondern diefer felbft. Aufser denen unter diefem Artikel genannten Arbeiten hat er auch die Opern *Grifelda*, die ich felbft befitze, 1725 und *Alba Cornelia*, auch die Operetten *Il Trionfo dell' Amore e dell' Amicizia*, und *il Finto Policare* in Mufik gefetzt.

Darauf fehlt S. 297.

Conti (D. Niccolo), von dem ich gute ernsthafte italiänische Arien besitze.

Corbet hat in *London* auch folgende Sachen stechen lassen: 1) *Sonatas for variety of Instruments in 6 Parts.* 2) *Sonatas for two Flutes and a Bass*, und ein drittes Werk unter diesem letzten Titel.

S. 308 fehlt:

Courtivill, der in London *Sonaten für 2 Violinen* und auch *Sonaten für 2 Flöten* hat stechen lassen.

Cox hat auch eine *Sammlung Arien für Eine Violine in London* stechen lassen.

S. 311 fehlt:

Cramer, der Sohn, einer der stärksten Klavierspieler, Schüler von *Clementi*. Er hat auch in *London* verschiedene sehr brillante und schwere Klaviersachen stechen lassen.

Crosdill hat eine ganz ausserordentliche Fertigkeit im Violoncell, ist aber in seiner Exekution etwas hart. Er ist nicht in Diensten des Hofes, wiewohl er in grosen Hofconcerten öfterer spielt: doch *Mara* eben so oft. In den grosen Concerten, die ich bei meinem Aufenthalt in *London* bei Hofe dirigirte, worinnen meine *italiänische Passion*, mein *Psalm* u. a. S. aufgeführt wurden, war *Mara* der erste Violoncellist und sass beim Flügel.

S. 314 fehlt:

Crotch (William) das englische Wunderkind, von welchem im *London Magazine* April 1779 folgende ausführliche Erzählung steht: die ich um so lieber ganz übersetze, da sie als ächt englische Beschreibung sehr charackteristisch ist. Sie heisst:

„Dies ausserordentliche Kind, welches jetzt täglich die Bewunderung und Aufmerksamkeit, nicht nur von Leuten von Stande, sondern aller Freunde angebohrner Talente auf sich zieht, ist der Sohn von *Michael und Isabella Crotch*, und ward am 5ten July 1775 zu *Norwich* gebohren. Sein Vater, ein geschickter Zimmermann, baute sich zum eigenen Vergnügen eine Orgel, und man dankt es diesem Zufall, dass die musikalischen Fähigkeiten seines kleinen Sohnes *Wilhelm* so früh entdeckt wurden. Indess hätten sie vielleicht noch Jahre lang geschlummert, wenn nicht Madame *Buttmann*, die mit grossem Ruf zu *Norwich* die Musik lehrt und sehr genau mit seinen Eltern bekannt war, in Gegenwart des Kindes die Orgel gespielt und mit ihrem Gesange begleitet hätte.

An einem Abend', im Anfange des Augusts 1777 sass er auf dem Schosse seiner Mutter, da Mad. *Lullmann* ziemlich lange spielte und sang; und als diese Dame weggegangen war, fing das Kind an zu schreyen, und ward sehr auffallend verdrüsslich; seine Mutter glaubte, eine Nadel sey Schuld daran, oder ein innerlicher Schmerz, sie kleidete das Kind aus, und gab sich alle Mühe, die Ursache zu finden, aber vergebens: da sie ihn hernach zu Bette bringen wollte, ging sie bei der Orgel vorbei, und das Kind streckte seine kleinen Hände darnach aus, worauf Mad. *Crotch* ihn an die Orgel setzte, welche er sogleich mit ausserordentlicher Freude schlug, und einige Minuten spielte. Da sie glaubte, dies sey nur ein kindischer Einfall, beachtete sie seine Art das Instrument zu spielen, gar nicht, und bald darauf legte sie ihn, dem Scheine nach, völlig befriedigt zu Bette. Am folgenden Morgen nach dem Frühstück, da Mad. *Crotch* auf den Markt gegangen war, setzte der Vater, um seine eigne Neugier zu befriedigen, das Kind an die Orgel, und erstaunte ausserordentlich, es einen grosen Theil der Melodie des Liedes *God save the King* und *Let ambition fire thy mind* spielen zu hören. Das erstere hatte Herr *Crotch* mehrmals in Gegenwart des Kindes versucht, allein er konnte es nur stümpern. Das letztere hatte *Mad. Lullmann* in seiner Gegenwart gespielt. Die Mutter, die die Erzählung von diesem Wunder kaum glauben konnte, ward durch Wilhelm auch bald davon überzeugt. Da Mad. *Crotch* diese Erfahrung ihren Freunden mittheilte, rieth man ihr, ihn nach seinem eignen Belieben spielen zu lassen, sobald er irgend sein Verlangen danach bezeigte.

Jetzt war er zwei Jahr und drei Wochen alt, und von der Zeit an versammelte sich in dem Hause alles, was nur irgend an Musik Geschmack fand, und alle Künstler in *Norwich*: er spielte fast jeden Tag, und lernte mehrere Melodien: unter die er oft seine eigne Gedanken mischte. Merkwürdig ist es, dass er nie falsch spielt, und dies nie bei andern erträgt, ohne seinen Unwillen zu äussern.

Er spielte an verschiedenen Orten vor zahlreichen Versammlungen zu verschiedenen Zei-

ten in *Norwich*, bis zu Anfang des Novembers; da brachte ihn seine Mutter nach *Cambridge*, wo er auf den Orgeln in allen Collegien und Kirchen, zum Erstaunen aller Herren von der Universität, spielte: Endlich kam er in der Mitte des *Decembers* nach *London*, aber von seinen Talenten ward öffentlich nichts gezeigt, als bis ihn Ihro Majestäten gehört hatten. Er und seine Mutter wurden von *Lady Herford* im Pallast der Königin, am 7ten Februar vorgestellt, da er in Gegenwart Ihrer Majestäten und der Königlichen Familie zu ihrer grofsen Zufriedenheit die Orgel spielte. Am 13ten desselben Monats machten sie Ihren Königl. Hoheiten dem Herzoge und der Herzogin von Gloucester ihre Aufwartung, und er spielte zu ihrer grofsen Zufriedenheit. Am 26sten spielte er die Orgel in der *Königl. Capelle in St. James Pallaste* nach dem Morgen-Gottesdienste in Gegenwart Ihro Majestäten.

Seit der Zeit hat er fortgefahren, alle Tage zwischen 1 und 3 Uhr öffentlich in der Putzmacherin Mad. *Heart* Hause in Piccadilly zu spielen. Der Correspondent, der sich uns durch die obigen authentischen Nachrichten verbindlich machte, war einer von der zahlreichen angesehenen Gesellschaft, die ihn Montag den 25sten April hörten, und er hat uns gebeten, seine flüchtigen in der Eile gemachten Bemerkungen hier mitzutheilen.

Wilhelm Crotch ist jetzt drei Jahr und acht Monat alt; er ist ein lebhaftes, thätiges Kind und hat ein angenehmes Gesicht, das hübsche blaue Augen und Flachshaare noch verschönern. In der Mitte der Stube steht eine grofse Orgel ohngefähr zwei Fufs hoch vom Fufsboden erhöht. Ein halbrunder eiserner Reifen ist so angebracht, dafs er seinen Sitz sichert und ihn von der Gesellschaft absondert. Auf der Erhöhung steht ein Armstuhl und auf diesem ein gemeiner ganz kleiner Strohstuhl, den seine Mutter hinten mit einem Tuche an den andern festbindet, damit er nicht umfällt, denn der Knabe ist leichtsinnig und in den kurzen Pausen zwischen dem Spielen voller Possenstreiche. Vor ihm liegt ein Buch, wie ein Notenbuch; und Fremde in einem entfernten Theil der Stube halten es leicht fälschlich für ein solches, allein es ist nichts anders, als ein Journal oder irgend ein anderes Buch mit einem Titelkupfer; dies sieht er an und amüsirt sich mit den Figuren auf dem Blatte, während er ein Stück spielt, oder phantasirt. Kurz er lacht, schwatzt, und sieht sich in der Gesellschaft um, und zugleich beschäftigt das Klavier seine kleinen Hände, doch spielt er so gleichgültig, dafs man in Versuchung geräth, zu glauben, er wisse nicht, was er thue.

Vornehmlich eingenommen scheint er für feierliche Melodieen und Kirchenmusiken, besonders den 104ten Psalm. Sobald er eine ordentliche Melodie geendigt hat, oder auch nur einen Theil einer Melodie oder einige Noten von eigner Phantasie, hält er inne, und begeht alle Thorheiten eines ausgelassenen Knabens; gemeiniglich giebt ihm dann einer von der Gesellschaft einen Kuchen, einen Apfel oder Apfelsine, um ihn zu bewegen, wieder zu spielen, aber er versagt es, die verlangte Melodie zu spielen, wenn man nicht den Stolz seines kleinen Herzens kitzelt, und ihm sagt, er habe die und die Melodie vergessen, oder könne sie nicht spielen. Dies ermangelt selten seine Wirkung hervorzubringen und er spielt es denn sicher mit neuem Eifer.

Da er schon über eine Stunde gespielt, verlangte er heruntergenommen zu werden, forderte ein Stück Kreide, und unterhielt sich und die Gesellschaft dadurch, dafs er den Umrifs eines grotesken Kopfes auf den Fufsboden zeichnete, von dem seine Mutter sagte, er gliche einem alten Grenadier, den er des Morgens im Park gesehen. Er scheint starke Anlagen zum Nachahmen zu besitzen, und da von einem solchen Kinde auch der geringste Umstand bemerkt werden mufs, wollen wir das folgende Beispiel einer besondern Idee, die bei seinem Alter nicht gewöhnlich ist, so wie sie unserm Correspondenten auffiel, erzählen.

Eine Dame gab ihm eine ausnehmend grofse Apfelsine, und nachdem er sie einen Augenblick mit Verwunderung angesehen hatte, sagte er: „Ach, das ist eine doppelte Apfelsine.“ Einige haben erzählt, er sey eigensinnig, und wahr ist es, er will nicht in einemweg die ganze Zeit hindurch, die dazu bestimmt ist, ihn zu hören, regelmäfsig spielen; allein das kann man auch nicht von ihm erwarten, da in seinem Alter Vernunftgründe nicht gelten, und da die menschliche Natur hier keinen Zwang duldet; vielmehr ist es wirklich aufserordentlich, dafs man ihn bewegen kann, alle Tage zu spielen, ohne zu ermüden und die Gesellschaft vergebens warten zu lassen.

Der Erzbischof von *Canterbury* und viele Personen vom höchsten Range, die ihn leicht hät-

hätten zu sich ins Haus kommen lassen, bemühten sich lieber zu ihm hin, um ihn zu hören, und kein Tag verging, dass nicht bei ihm eine vornehme Gesellschaft von dreissig bis funfzig oder mehreren Personen war. Die höfliche Art, einem diese wunderbare Unterhaltung zu verschaffen, verdient viel Empfehlung; man fordert da kein Geld, eine weibliche Gehülfin steht aussen an der Thür des Zimmers und erwartet, was man von selbst geben will; *eine halbe Krone* (achtzehn gute Groschen) ist das geringste Geschenk; denn die Zimmer, die dazu gehalten werden, sind gross und prächtig; doch hat die Freigebigkeit mehrerer Personen von Rang und Vermögen sich durch Geschenke schöner Zeichenbücher, und andrer dem Geist des Kindes angemessener Sachen gezeigt, und die höfliche Aufmerksamkeit der Mad. *Heart*, wenn man zu den Zimmern der Mad. *Crotch* geht, macht es noch weit angenehmer.

Wir haben noch vergessen zu sagen, dass wenn jemand eine Melodie, die das Kind nie vorher gehört, mit der rechten Hand auf seiner Orgel spielt, er einen Bass mit seiner linken Hand dazu spielt; dass er jede Note, die man auf der Orgel oder jedem andern Instrument anschlägt, nennt, und dass er immer weiss, wenn irgend jemand in einer Melodie fehlt. "

D'Alleirac ist französischer Hauptmann und lebt und komponirt in jeder Rücksicht als Dilettant.

S. 322 fehlt:

Danzy, ein sehr guter Violoncellist und Komponist für sein Instrument. Er ist ein Bruder der Madame *Le Brun* und hat für ihre Stimme auch einige sehr angenehme italiänische Scenen geschrieben.

David (Anton) hat schon seit 1780 nicht mehr *Clarinett* geblasen, bläst aber noch das *Bassethorn*, das er auch vervollkommnet hat. Bis 1789 lebte er in *Schlesien* auf den Gütern des *Baron Hohberg*: seit dessen Tode reist er vermuthlich wieder mit seinem sehr braven Schüler *Springer*, einem vorzüglichen Clarinett- und Bassethornbläser. Diese beiden Männer machten das Bassethorn auch in *Berlin* bekannt und beliebt, und dieses sehr angenehme Instrument ist seitdem im Königlichen Orchester eingeführt.

Davia (nicht Davie) ist wieder in *Neapel*, wo sie mehr als Actrice fürs Komische, wie als Sängerin geschätzt wird.

S. 333 fehlt:

Demoiver, von dem in London eine Sammlung Arien für Eine Flöte und zwei Theile Solo's für die Flöte und Bass gestochen sind.

S. 335 fehlt:

Descoteaux, ein sehr berühmter Flötenist. Er lebte in *Paris* zu Ende des vorigen und zu Anfange des itzigen Jahrhunderts.

Dieupart hat ausser denen im Walterschen Lexicon angezeigten Sachen auch *Solos fur die Flöte und Bass* und *Clavierübungen* in London stechen lassen.

Dittersdorf führte in *Berlin* 1789 mit grossem Erfolg sein Oratorium *Job* auf. Der König, der ihn sehr gnädig behandelte und königlich beschenkte, erlaubte ihm dazu das grosse Operntheater und das Königliche Orchester, wozu D. noch das Orchester der Königin und alle guten Privatmusiker einlud, und auf diese Weise, samt den königlichen Sängern und Sängerinnen und den Stadtchören eine Besetzung von beinahe 200 Personen zusammenbrachte. Das Orchester war auf dem Theater placirt, das zu einem Saal verkleidet ward, und das ganze sehr elegante Theater brillant erleuchtet; der ganze Hof und alles was schöne Welt in Berlin heisst, war da versammelt und füllte das ganze Haus. Es war in jedem Betracht eine von den seltnen grossen Veranstaltungen, die zur völligen Zufriedenheit des Unternehmers und des Publikums ausfielen. Im Jahre 1790 erhielten *Herr und Madame Le Brun* dieselbe Erlaubniss vom Könige, und ihr Concert hatte in jeder Rücksicht denselben vollkommenen glücklichen Erfolg. Ohne den plötzlichen betrübten Todesfall von *Le Brun* hätte der Hof und das Publikum in diesem Jahre vermuthlich wieder dasselbe Vergnügen genossen, das jene grossen Talente ihm im vorigen Jahre gewährten.

S. 351 fehlt:

Dozon (Mademoiselle) Sängerin bei der grossen Oper in *Paris*, die in den Jahren 1784 und 1785 anfing in den ersten Rollen der Sacchinischen Opern mit der Madame *St. Huberti* zu wetteifern. Ihre Stimme war sehr angenehm und klingend, und wenn sie ihre ganze Ambition darinnen gesetzt hätte, eine an-

genehme Sängerin zu werden, hätte sie von dieser Seite der Mad. *St. Huberti* gefährlich werden können: sie wollte aber auch als Aktrice mit Mad. St. H. wetteifern, und dazu fehlten ihr die Mittel aller Art. Sie soll ihrer Stimme dadurch bald geschadet haben und itzt samt ihrem Muster nicht mehr in der Oper singen.

3. RECENSIONEN.

VIII. Fughe secondo l'ordine dei Toni ecclesiastici per l'organo o Clavicembalo, composte e dedicate al Reverendissimo signore Maximiliano Stadler, degnissimo abbate commendatorio di cremisano, dal suo umilissimo ed ubbidientissimo servo P. Giorgio Pasterwitz, Benedittino del medesimo Monastero.

Opera I.

VIII. Fughe secondo l'A. B. C di Musica per l'organo o Clavicembalo, composte e dedicate al celebre Signore Antonio Salieri, primo Maestro di Capella all' attual servigio di Maestà Reale in Vienna, dal suo Ammiratore P. Giorgio Pasterwitz, Benedittino di Cremisano.

Op. II.

à Vienne chez Artaria et compagn. de même qu'au Magazin de Musique dans l'Unterbrenner Strasse.

Der Wiener Grabstichel hat in langer Zeit nicht so was elegantes, correctes und fleissig gearbeitetes im Fache der strengern Musik geliefert, als das gegenwärtige Werk, und ein gewisser hypochondrischer Zelote, welchem die galanten Freigeistereyen Kopfweh verursachen, hat Unrecht, den Verfall jener Art von Tonkunst zu befürchten. Wenn man mit der Geschichte der Musik bekannt ist, so wird man finden, dass es zu allen Zeiten weit weniger Ausüber der contrapunktischen Künste, als der freyen Schreibart gegeben hat. Die Ursache ist unstreitig, weil ein einstimmiger Satz den meisten Zuhörern begreiflicher ist, als ein vier- und mehrstimmiger, und kann man es da dem Componisten verdenken, wenn er sich nach der Sphäre der meisten Interessenten richtet, zumal da er sich dadurch zugleich etwas Mühe ersparet, indem es leichter ist, mit einer als mit mehrern Stimmen zu componiren. Ich nenne allhier *einstimmige Sätze* jeden Sologesang, der bloss durch ein Accompagnement unterstützt wird, und bringe nicht die Stimmen des Accompagnements in Rechnung. So wie es nun in den vorigen Zeiten der Musik gewesen, so ist es auch in der gegenwärtigen Epoche, und so wird es vermuthlich in der Folgezeit seyn, und es wird allezeit zwey bis drey Classen von Artisten geben, von welchen die eine diesen, und die andere jenen Theil der Kunst vorzüglich zum Hauptaugenmerk haben wird, und wer kann dieses unrecht finden, so lange das Publikum dabei gewinnet? Wenn alle Künstler einem und eben demselben Theil der Kunst mit gleichem Eifer und Erfolg oblägen, wie manches Vergnügen hätte selbiges weniger, und wie viele schöne Werke, die in einen andern Theil gehören, würden da ungebohren bleiben? Eine andere Frage könnte hier aufgeworfen werden, nemlich woher es kommt, dass die besten Producte der freyen Schreibart nach einer gewissen Zeit ihren Glanz verlieren, während der Zeit die in eben demselben Zeitraum erzeugten guten Werke der gebundnen Schreibart ihren unveränderten Werth behalten. Eine kurze und gute Erörterung dieser Frage würde für einen denkenden Liebhaber eine angenehme Unterhaltung seyn. Gewisslich sind die oben angezeigten XVI Fugen von der Beschaffenheit, dass sie nach hundert Jahren noch eben die Sensation hervorbringen werden, die sie itzo erregen, versteht sich bei denen, auf welche die Harmonie zu wirken gewohnt ist. Um alles gehörig einzusehen, was durch Genie, Kunst und Fleiss in diesen Aufsätzen geleistet worden, müsste man sie der Reihe nach mechanisch zerfällen, und dazu ist hier nicht Raum genug. Wir wollen also nur bemerken, dass sie theils einfach, theils doppelt, das ist, mit einem Contrasubject versehen sind; dass, ungeachtet die Subjecte nur aus kurzen Phrasibus bestehen, der Autor sie gleichwohl mit meisterhafter Hand so fein zu zergliedern gewusst hat, dass aus den daraus resultirenden kleinen Theilchen ganze rhytmische Zeilen zum Behuf der Zwischensätze erwachsen; dass keine Note ohne Ursach, und also weder eine Note zu viel, noch eine zu wenig, und keine an einen unrechten Ort gesetzet, und das alles aufs bündigste zu einem wohlklingenden Ganzen verbunden worden. Man setze zu diesen Vorzügen einer Fuge einen reinen und netten

Satz, Vermeidung aller unangenehmen Licenzen, überraschende Eintritte der Sätze, schöne Nachahmungen, fliessende und zu rechter Zeit angebrachte Bindungen, u. s. w. Wer wird sich von der gefälligen Feder dieses Contrapunktisten nicht mehrere Sachen dieser Art, z. E. figurirte Hymnen und Prosen etc. ausbitten? Zu geistlichen Beschäftigungen bestimmt, kann der Auctor seine Musse zu etwas besserm, als zur Erhöhung der harmonischen Andacht, und zur Pracht des klingenden Gottesdienstes anwenden? Schade, dass auf dem Titel der Fugen nicht angezeiget worden, unter was für einem Grade der Breite und Länge das heilige Tempe, ich will sagen, die anmuthsvolle Abtey Cremisano lieget, welche so glücklich ist, den zwischen dem Brevier und den Künsten eines Bach und Händel in seiner gelehrten Zelle sich theilenden verehrungswürdigen Dom Pasterwitz zu ihren Mitgliedern zu rechnen. *lbr.*

Allgemeine Geschichte der Musik, von Johann Nicolaus Forkel, Doct. der Philosophie und Musikdir. in Göttingen. Erster Band, mit fünf Kupfertafeln. Leipz. im Schwikertschen Verlage. 1788. (Ist in der neuen Berl. Musikhandl. für 3 Rthlr. 15 Gr. zu haben.)

Der deutsche Fleiss hat sich an diesem wichtigen Werke wieder ein neues bleibendes Denkmal gestiftet. Alles, was griechische, lateinische, italienische, französische, englische und deutsche Schriftsteller über die Geschichte der Musik Gutes vorgetragen haben, hat H. F. mit kritischem Fleisse benutzt, und uns dadurch die reichhaltigste, bestgeordnetste Geschichte der Musik geliefert, die dem Rec. bis itzt in irgend einer Sprache vorgekommen ist. Und wenn auch den Resultaten, die H. F. aus den vorgetragenen Nachrichten und Thatsachen zieht und seinen Urtheilen über den jedesmaligen Zustand und das wahre Wesen der Kunst, der feine gefühl- und geschmackvolle Kenner und Liebhaber der Alten, und der darstellende Künstler selbst, oft nicht beistimmen kann, so enthält doch auch der räsonnirende Theil dieses schätzbaren Werkes so viel einzelnes Wahres und Gutes, dass man überzeugt wird, H. F. sey auch darin der Wahrheit näher gerückt, und es habe bis itzt noch kein Gelehrter über die Kunst geschrieben, der so viel gründliche Einsicht in die Musik und so viel praktische Kenntniss besessen, und kein Künstler, der im Felde der Litteratur solche ausgebreitete Belesenheit benutzen konnte.

Dieses Werk ist zu wichtig, um es mit einem allgemeinen Urtheile abzufertigen. Der Rec. macht es sich daher zur Pflicht, von den einzelnen Theilen desselben umständlicher zu sprechen.

In der mit vieler Sachkenntniss und kritischem Fleisse geschriebenen Einleitung (S. 1 bis 68) sucht H. F. dem Leser, „wenn nicht die vollständigste, doch richtige Vorstellung vom ganzen Umfange der Tonsprache zu geben, und dabey die Aehnlichkeit, ja gleiche Natur der Ideensprache mit der Empfindungssprache (oder Tonsprache) darzuthun.“ H. F. sagt: „Die Aehnlichkeit, die sich zwischen Sprache der Menschen und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht blos auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an, bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung eben so, wie die Sprache, nichts als tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beide aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beide trennten, jede auf einem eignen Wege das wurde, was sie werden konnte, nämlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere Sprache des Herzens, so haben sie doch beide so viele Merkmaale ihres gemeinschaftlichen Ursprunges übrig behalten, dass sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweideutigkeit zu wecken, und mitzutheilen. Kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommnen Sprache des Verstandes machen, machen auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens. Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beiden herrschenden Aehnlichkeit leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der anderen geführt werden.“

Hierinnen wird nun kein Künstler, der auf dem Wege der Darstellung zum richtigen Begriff und zur Uebersicht seiner Kunst gelangt ist, Hrn. F. beistimmen. Dieser weiss vielmehr, dass sich Gesang und Rede von dem Augenblick an, da beide Kunst werden, von einander entfernen, um sich nie wieder zu treffen, und dass Aehn-

lichkeiten, die beiden bleiben — und ihre Verbindung möglich machen — sich nur auf die Einheit und Allgemeinheit menschlicher Empfindungen beziehen, ohne darum auf gleichem Wege und zu gleichen Zwecken wirken zu wollen.

Durch die Kenntniss der Sprache zu einem richtigen und vollkommnen Begriff von der Tonkunst geleitet zu werden, ist so unmöglich, dass durch Kenntniss der Sprache, wie H. F. es überall versteht, auch sogar ein richtiger und vollkommener Begriff von der Dichtkunst, die höchste Anwendung der Sprache, und als schöne Kunst der Tonkunst vergleichbarer, auf keine Weise zu erlangen ist. Den auffallendsten Beweis hiervon geben *Adlung's* gelehrte und kritisch fleissige Werke über die Sprache. Wo A. sich auf Dichtkunst einläst, ist er jedem Dichter ein Blinder, der von der Farbe urtheilt; überall verräth er dann, dass er keinen Begriff von dem Wesen der darstellenden Kunst, ja sogar keinen Sinn dafür hat. So wenig nun aber der grösste Dichter wünschen wird, dass Adlung nie über Sprache geschrieben hätte, und so wenig jener ihn aus der Hand legen wird, ohne auch von ihm auf irgend eine Weise Nutzen gezogen zu haben: so wenig wird auch der wahre unbefangene Künstler sich daran ärgern, dass H. F. nun gerade diesen Gesichtspunkt in seiner Einleitung durchführt. Er führt ihn mit Scharfsinn und mit grösserer Musikkenntniss aus, als ihn vielleicht irgend ein anderer Sprachkenner ausgeführt haben würde, und so erhalten manche einzelne Theile der Kunst selbst ein neues Licht, wenn auch gleich bisweilen nur durch den Widerschein.

So scharfsinnig und witzig die Aehnlichkeit indess auch durchgeführt ist, so konnte Rec. sich doch nicht des Gedankens an eine englische philosophische Schrift erwehren — deren Titel ihm eben nicht beifällt — in welcher mit gleichem Witz und Scharfsinn die vollkommene Aehnlichkeit der Natur des Feuers, mit der Natur unsrer Seele durchgeführt wird, um am Ende daran zu zeigen, dass wir nun darum doch nichts mehr, als durch alle vorhergegangenen Zeichnungen und Erklärungen von der wahren Natur unsrer Seele wüssten.

Am übelsten möchte derjenige fahren, der aus einer solchen Grammatik und Rhetorik der Kunst lernen wollte, ein ächtes Kunstwerk darzustellen.

Die verschiedenen Benennungen der Töne, die H. F. S. 7 zum Beweise anführt, „dass die Töne einer Klangleiter unter sich solche Beziehungen haben, wie die verschiedenen Worte eines Redesatzes in der Sprache," beweisst wohl eher, dass Sprachforscher die Theorie der Töne am häufigsten bearbeiteten.

Sehr fein schlägt H. F. S. 8 vor, statt des Wortes *Modification*, dessen man sich gewöhnlich für das Wachsen und Abnehmen der Empfindung bedient, „künftig des Wortes *Modulation* sich zu bedienen." Denn das musikalische Moduliren entspricht den feinen allmäligen Uebergängen der Empfindung zur Stärke und Schwäche nicht nur vollkommen, sondern giebt auch gleichsam einen kleinen Wink, dass die Modulation der Leidenschaft durch die Modulation der Töne am besten auszudrücken sey.

S. 13-18 spricht H. F. mit vieler Gründlichkeit und Sachkenntniss von den grossen Vortheilen, die die Tonkunst durch die Erfindung der Harmonie erlangt. Sie ward dadurch gewissermaassen erst eine selbstständige Kunst. Die sonderbaren Widersprüche in Sulzers Aeusserungen über Harmonie, wovon H. F. S. 17-19 handelt, erklären sich sehr natürlich aus der Verfahrungsweise jenes Schriftstellers bei Anfertigung seiner *Theorie der schönen Künste*. Sulzer hatte nicht die mindeste practische Kenntniss von der Musik, ja auch nicht einmal von Natur ein gutes musikalisches Ohr, und meynte, die Theorie der Tonkunst bei der Bearbeitung der musikalischen Artikel hinlänglich zu erlernen, um mit Hülfe eines Musikers die musikalischen Artikel deutlich, vollständig und konsequent bearbeiten zu können. Bis zum Buchstaben S. seines Wörterbuchs war Kirnberger der vornehmste und meistens einzige Tonkünstler, der für Sulzer die musikalischen Artikel bearbeitete. K. selbst konnte sich nicht deutlich ausdrücken, und schrieb seine Aufsätze oder liess sie oft von Leuten, die eben so wenig geschickt dazu waren, sehr verworren aufschreiben, und Sulzer muste sie hernach erst einkleiden und deutlich vortragen. Wie schwer dieses aber für einen ist, der die Sache nicht ganz versteht, die er vortragen soll, ist leicht einzusehen. Aus diesem Umstande allein musste schon manche Unbestimmtheit und Dunkelheit entstehen. Die offenbaren Widersprüche entstanden aber daher, dass Sulzer zu Kirnbergers Geschmacksurtheil kein Vertrauen hatte und haben konnte: Neben Kirnbergers Aufsätzen also immer Schriftsteller zu

Rathe ziehen mufste, auf die er fich glaubte verlaffen zu können. Unter diefen war ihm nun als fogenannter Aefthetiker Rouffeaus *Dictionaire de Mufique* der wichtigfte Rathgeber, und man wird es auch häufig benutzt finden. Niemand ftand aber mit K. öfterer im Widerfpruch: diefen fah S. indefs weder ganz ein, noch hielt er ihn für fo wichtig, als er es oft war, weil K. oft auch über Kleinigkeiten und vorgefafste Meinungen, die S. felbft überfehen konnte, mit feinem bekannten Eigenfinne ftritt. Bei all diefer fonderbaren Verfahrungsweife hat fich die Tonkunft doch des beften theoretifchen Werkes daher zu erfreuen: denn *Kirnbergers Kunft des reinen Satzes* ward dabei zugleich ausgearbeitet.

S. 18 hätte H. F. gegen Sulzer auch noch für fich anführen können, dafs die vollkommenften Tanzftücke, die wir haben, auch Meifterftücke der Harmonie und gerade dadurch nur vollkommen find. Wer denkt hiebei nicht an *Rameaus* und *Couperin's* meifterhafte Tanzftücke? und wem fallen dabei nicht die glücklichen Nachfolger jener Männer, unfre *Glucke*, *Schulze*, *Reichardt*, *Naumann*, *Kunzen*, u. a. ein?

S. 22 fagt H. F. fehr richtig: Kein Gefang kann gut feyn, wenn er nicht den Worten fo angepafst ift, dafs auf Haupt- Eigenfchafts- und Verbindungsworte auch Haupt- Eigenfchafts- und Verbindungstöne kommen. Im Ganzen fühlt diefes jedes Ohr, und man hat fchon lange eingefehn, dafs in einem Gefange gleicher Fortgang der Ideen zwifchen Poefie und Mufik herrfchen müffe. Wenn H. F. aber fortfährt: „man hat fich aber bisher blos daran begnügt, diefes nothwendige Gefetz der Natur durch Uebereinftimmung der Ruheftellen Einfchnitte oder gröfsere und kleinere Cadenzen, in der Verbindung der Poefie und Mufik zu erfüllen. In das innere Heiligthum der Kunft, von diefer Seite betrachtet, hat man noch nicht einzudringen vermocht:" fo fcheint H. F. mit den neuern Arbeiten unfrer beften Componiften unbekannt, oder gegen Männer, die wir hier *gegen* ihn nicht nahmhaft machen mögen, ungerecht zu feyn.

S. 24-25, wo H. F. von *reiner*, *richtiger* Melodie fpricht, verräth fich der Grund des Gefichtspunkts, den H. F. dem Sinne des darftellenden Künftlers entgegen aufgeftellt hat.

Merfennes fonderbaren Vergleich S. 25, wo er die Töne des Gefanges mit den Gliedern des menfchlichen Körpers und die drei Haupttöne des Dreiklangs mit dem Herzen, dem Gehirn und der Leber vergleicht; und den Vergleich S. 27, wo der Rhythmus in der Mufik mit der Eintheilung der Zeit in Jahre, Wochen, Tage, Stunden und Minuten verglichen wird; fo auch den Vergleich zwifchen der Staatskunft und der Canonik und S. 50 den ganz unpaffenden Vergleich vom Sandhaufen und dem feften Marmor, wenn er gleich in Leffings vortreflicher Dramaturgie fteht, hätte Rec. aus einem neuen beffern theoretifch-kritifchen Werk über die Tonkunft hinausgewünfcht.

Zu S. 27 bemerken wir, dafs die wirklich fehr grofse Verfchiedenheit des Rythmus der Alten, fo weit wir ihn aus Nachrichten beurtheilen können, vorzüglich auf der grofsen Verfchiedenheit der griechifchen Sprache von der unfrigen beruhte. Hierüber fcheint H. F. die vortreflichen Bemerkungen unfers Klopftock Herder, Vofs, Stollberg, Cramer zu wenig benutzt zu haben.

Dem 53 §. S. 30. die Akuftick betreffend, fühlt fich Rec. gedrungen, den 19 §. aus Göthe's eben erfchienenen vortreflichen Beiträgen zur Optik gegenüber zu ftellen. Beim Gegeneinanderhalten wird man die Abficht des Rec. leicht erkennen. F. fagt:

„So wie es nun gut ift, wenn ein Maler Optik, oder die natürlichen und unveränderlichen Gefetze von der Brechung der Lichtftralen kennt, um jede Wirkung feiner anzuwendenden Farben oder Farbenmifchung fchon vorläufig wiffen zu können, fo ift es auch nöthig, dafs der Mufiker die Akuftik oder die Gefetze, nach welchen Klänge auf unfer Gehör wirken, kennt, um in der Wahl diefer Klänge zur Erreichung gewiffer Abfichten und Endzwecke defto ficherer zu feyn. u. f. w."

Göthe fagt: „der bildende Künftler konnte von jener Theorie, woraus der Optiker bei feinen negativen Bemühungen die vorkommenden Erfcheinungen noch allenfalls erklärte, wenig Vortheil ziehen. Denn ob er gleich die bunten Farben des Prifma mit den übrigen Beobachtern bewunderte und die Harmonie derfelben empfand: fo blieb es ihm doch immer ein Räthfel, wie er fie über die Gegenftände austheilen follte, die er nach gewiffen Verhältniffen gebildet und geordnet hatte. Ein grofser Theil der Harmonie eines Gemäldes beruht auf Licht und Schatten; aber das Verhält-

nifs der Farben zu Licht und Schatten war nicht so leicht entdeckt, und doch konnte jeder Maler bald einsehen, dass bloss durch Verbindung beider Harmonien sein Gemälde vollkommen werden könne, und dass es nicht genug sey, eine Farbe mit Schwarz oder Braun zu vermischen, um sie zur Schattenfarbe zu machen. Mancherley Versuche bei einem von der Natur glücklich gebildeten Auge, Uebung des Gefühls, Ueberlieferung und Beispiele grosser Meister brachten endlich die Künstler auf einen hohen Grad der Vortreflichkeit, ob sie gleich die Regeln, wornach sie handelten, kaum mittheilen konnten; und man kann sich in einer grossen Gemäldesammlung überzeugen, dass fast jeder Meister eine andere Art, die Farben zu behandeln, gehabt hat."

Zu Vermeidung alles Irrthums hätte H. F. S. 35 bemerken mögen, dass grosse Componisten, wenn sie für grosse Orchester arbeiten, bei schwer zu begreifenden chromatischen und enharmonischen Sätzen oft aus practischer Klugheit für die Saiteninstrumente nicht allemal nach den strengen Regeln der Rechtschreibung schreiben, sondern wie der Satz dem Auge und der Hand des Spielers am leichtesten fällt.

S. 48-49 handelt H. F. von der Fuge sehr richtig und gut. Doch hätte die Abhandlung an Genauigkeit und überall treffender Wahrheit gewonnen, wenn H. F. die Einschränkung, die er in einer Note selbst beibringt, bei der Bearbeitung der §. 94, 95, 96 stets vor Augen gehabt hätte: so erscheinen sie als eine Fortsetzung des 93 §, der ganz ausdrücklich von der eigentlichen Fuge handelt. S. 55 bringt H. F. noch eine sehr richtige Bemerkung über die kontrapunctischen und canonischen Künste bei, deren strenge Anwendung aber fast allen Fugen, vielleicht nur einige Händelsche und wenige Bachische ausgenommen, das Todesurtheil spricht.

Ueber Ausdruck und Malerey in der Musik spricht H. F. S. 59 sehr wahr.

Die Abhandlungen über Genie, Geschmack und Schönheit wären gewiss ganz anders ausgefallen, wenn ein Mann, wie H. F. vorher *Kant's Kritik der Urtheilskraft* hätte benutzen können. — H. F. bringt indess auch hier einzelne richtige Bemerkungen bei, wie z. B. S. 63, §. 128-129.

H. F. beschliesst diese reichhaltige gelehrte Einleitung mit einem Schema von den gesammten Theilen der musikalischen Rhetorik, nach seinen vorgetragenen Begriffen.

Dass nun eine solche Rhetorik, (vielleicht treffender Poetik) der Kunst von einem darstellenden Künstler, der durch mancherley eigne Versuche bei einem von der Natur glücklich gebildeten Ohre, Uebung des Gefühls, Ueberlieferung und Beispiele grosser Meister es in der Kunst selbst zu einem hohen Grade der Vortreflichkeit gebracht hätte, und so erst das eigentliche Studium der Theorie zur Bevestigung und zum vollständigen Anbau des erworbnen Besitzthums getrieben, und selbst weiter vorwärts gebracht hätte, dass von einem solchen die Poetik der Kunst ganz anders und auf ganz anderem Wege bearbeitet werden würde, muss jedem darstellenden Künstler einleuchten. Das soll aber darum dem Werthe der gelehrten Abhandlung des Hrn. F., als solcher, keinen Abbruch thun. Was Göthe irgendwo in moralischem Sinne sagt, lässt sich auch hier anwenden:

Eines schickt sich nicht für alle,
Sehe jeder wie er's treibe. u. s. w.

(Die Fortsetzung nächstens.)

Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen, von Johann George Tromlitz, Tonkünstler und Flötenist. Leipzig, 1791. Verlegts Adam Friedr. Böhme.

Der Vorbericht dieses mit grossem Fleisse gearbeiteten Werkes zeigt den V. als einen wahren Künstler, der sich auf den Titel nicht umsonst *Tonkünstler* und *Flötenist* nennt. Wahrlich kein Pleonasmus, sondern ein sehr richtiger und gegründeter Unterschied, der einem mit jedem Tage mehr und mehr einleuchtet, wenn man sieht, wie die bornirtesten Menschen ohne Kopf und Herz sich den Ruf grosser Künstler verschaffen. Geschickte Handarbeiter sind sie, aber nicht Künstler. Diesen Nahmen sollten sie sich erst durch wahre Einsicht in das innere Wesen der Kunst und durch zweckmässige Anwendung der Kunstgeschicklichkeit verdienen. Nur solche Ausüber der Kunst, wie H. Tr., verdienen auch mit dem Ehrennahmen Künstler beehrt zu werden. Ganz eigentlich ist es nur der darstellende Componist. — Auch als solcher hat sich H. Tr. seit vielen Jahren rühmlichst gezeigt, und es muss in Nebenumständen liegen, dass H. Tr. nicht noch weit bekannter geworden, als er es schon ist.

Der Rec. kann ſich nicht enthalten, einige gar brave Stellen aus dem Vorbericht herzuſetzen. Erſt ſpricht H. Tr. mit ächter Beſcheidenheit über Quanzens Anweiſung und von ſeinen eignen vierzigjährigen Erfahrungen und Bemerkungen, die ihn in den Stand geſetzt, die Lücken, die jenes treffliche Buch noch auszufüllen gelaſſen, zum vollkommenen Unterricht für den Liebhaber der Flöte auszufüllen. Dann von der Nothwendigkeit, ſich gleich im Anfange einem guten Lehrmeiſter anzuvertrauen; dann von der Schwierigkeit, einen recht guten Lehrer zu finden, welche H. T. bei der Flöte gröſser, als bei jedem anderen Inſtrumente glaubt; und der daraus entſtehenden Nothwendigkeit gute Lehrbücher beim Unterrichte zu Hülfe zu nehmen. Manche gute praktiſche Lehre für den Lehrling wird mit eingeſtreut. Von den beſondern Schwierigkeiten dieſes Inſtruments urtheilt H. T. mit vieler Einſicht und Sachkenntniſs. Folgende Stelle muſs die Componiſten und Muſikdirectoren auf eine nur zu oft vernachläſsigte Vorſicht führen. Nachdem H. T. von den groſsen Schwierigkeiten gehandelt, die ſich zu Hervorbringung eines guten Tones zeigen, ſetzt H. T. ſehr richtig hinzu: „Auch wenn das Blut des Spielers durch irgend eine Leidenſchaft, als Furcht, Ehrgeitz, Verdruſs und dergleichen in Bewegung gebracht iſt, ſo werden ihm dadurch Hals und Lippen trocken, und dieſes verhindert den guten Ton ganz und gar, und in einer ſolchen Verfaſſung kann er, weil ihm dabei der Athem zu kurz wird, und die Finger wie Bley ſind, er ſelbſt aber zerſtreut iſt, unmöglich etwas Taugliches hervorbringen." Da dieſes mehr oder weniger von allen Inſtrumenten gilt, ſo ſieht man leicht ein, wie unüberlegt es von Muſikdirectoren gehandelt iſt, wenn ſie mit empfindlichen Ermahnungen oder gar heftigen Aeuſserungen von Unwillen ihr Orcheſter auſser Stand ſetzen, mit Lieb und Luſt, das heiſst, gut zu executiren.

Gar gut ſagt H. T. dem Zuhörer: „wenn der Meiſter nicht nach deinem Geſchmacke ſpielet, ſo haſt du wohl das Recht zu ſagen: *er gefällt mir nicht;* aber gar nicht, wie es gemeiniglich geſchiehet: *er kann nichts.*"

Weiter hin gar vortreflich: „Man ſpricht viel von der Natur und will dieſelbe zum Muſter anführen, und verſteht nicht, was in dieſem Fache Natur iſt. Man wird leicht einſehen, daſs der, der als Meiſter ſpielet, nach der Natur ſpielen muſs, das heiſst: er muſs nicht nach eines andern, ſondern nach ſeinem eignen Gefühl, welches ſeinen Urſprung aus ſeiner Temperamentsmiſchung hat, ſpielen, und kann alſo nur dem, der ſeiner Temperamentsmiſchung am näheſten kommt, auch nur am meiſten, und muſs dem, der am weiteſten davon entfernt iſt, am wenigſten gefallen." Das aus ſeinem Gefühl ſpielen, beſtimmt H. T. weiterhin noch ganz meiſterlich alſo: „nämlich aus einem Gefühl, welches durch fleiſsiges Studiren, vieles Hören guter Sänger und guter Meiſter, von was für Inſtrumenten ſie auch ſeyn mögen, und durch eine geſchickte Auswahl derjenigen Züge, welche ſeinem Gefühl am näheſten kommen und die ihm, ſo zu reden, eigenthümlich angehören, ausgebildet worden iſt; und ſich nicht daran kehren, wenn dieſer oder jener Witzling ſich an ihm zu reiben ſuchet." Meiſterlich fährt H. T. fort: „Eben ſo iſt es mit der Setzkunſt. Der gute Setzer, wenn er originel ſeyn will, muſs, nachdem er von andern guten Meiſtern ſich auszudrücken gelernet, und Gang und Wendung der Harmonie aus Gründen ſtudirt hat, damit er nur *anwenden*, aber nicht *abſchreiben* darf, ganz aus ſeinem Gefühl arbeiten, und ſich weiter nach keinem Menſchen bilden wollen; das heiſst: er muſs ganz nach ſeinem Temperamentsgeſchmacke arbeiten, und ſollte er ſich auch darüber vom Nationalgeſchmacke entfernen, wenn ſeine Entfernung nur gut iſt. Widrigen Falls wird er immer matt bleiben, und nichts neues und ganzes hervorzubringen im Stande ſeyn." So können nur vollendete practiſche Künſtler über Kunſt ſprechen: ſo ſprach Raphael Mengs über ſeine Kunſt.

Die practiſchen guten Lehren in der Einleitung und die unterweiſenden Abhandlungen ſelbſt möchten wohl manchem zu weitſchweifig und wortreich vorkommen, auch die häufigen Wiederholungen möchte mancher tadeln. Wenn man aber bedenkt, wie ſelten junge Künſtler Kopfbildung genug haben, um eine kurz in Worte gefaſste Lehre leicht zu faſſen, wie ihnen oft die erſten nothwendigſten Vorkenntniſſe fehlen, ſo wird man ſolches dem V. wenigſtens zu Gute halten. Zu wünſchen iſt nur, daſs die Ausbreitung dieſes ſehr nützlichen und lehrreichen Werks dadurch nicht gehindert werde, daſs das Werk zu ſolcher Stärke angewachſen iſt. Rec. könnte wohl wünſchen, daſs H. T. den Auszug des Ganzen, der das letzte Capitel ausmacht, etwas mehr vervollſtändigt, für ſolche, die nicht im Stande ſind, ſich das Werk ſelbſt anzuſchaffen, beſonders abdrucken lieſse.

Weiter ins Detail der einzelnen Abhandlungen zu gehen, die alles begreifen, was zum richtigen, brillanten und zierlichen Vortrage gehört, trägt Rec. um so mehr Bedenken, da dieser Aufsatz schon so angewachsen, und da er selbst kein Flötenspieler ist, sondern von der vorzüglichen Güte der in diesem Werke befindlichen Anweisungen nur durch das Urtheil einiger der besten Flötenspieler Deutschlands überzeugt ist.

4. Madame Todi in Berlin.

Mad. Todi, aus Lissabon gebürtig, die zuerst in London in der Opera Buffa, bald darauf in Turin in der Opera seria mit besserem Erfolg und in Paris im Concert spirituel mit grossem Beifall gesungen hatte, kam im Jahre 1780 nach Potsdam und liess sich bei dem vorigen Könige im Concerte hören. Der König, der die neue italiänische Musik nicht liebte, machte ihr das Compliment, es thät' ihm sehr leid, dass sie solche Bierhaus-Musik (Musique de Cabaret) sänge und schickte ihr den folgenden Tag einige Opernarien von *Graun* und *Hasse* mit der Nachricht, er wolle ihr vierzehn Tage Zeit lassen, diese bessere Musik zu studieren, und sie dann wieder zu seinem Concert einladen lassen. Diess geschahe. Sie gefiel besser, und der König bot ihr zwei tausend Thaler jährlichen Gehalts, wenn sie sich bei seiner grossen Oper engagiren wollte. Mad. Todi, die wohl wusste, dass Mad. Mara drei tausend Thaler Gehalt gehabt hatte, wollte sich auch nicht geringer engagiren, that mancherlei Vorschläge, worunter auch der sonderbare Vorschlag war, dass ihr Mann, bei der ersten Violine im Orchester ohne Gehalt dienen wollte, die aber alle verworfen wurden. Mad. Todi reisete wieder ab, und was bei dem vorigen Könige noch nie mit irgend jemanden, der sich im Concerte des Königs hatte hören lassen, geschehen war, reiste ohne Geschenk ab. Se. Maj., der itztregierende König, damaliger Cronprinz, hatten Mad. Todi aber so höchst gnädig in Potsdam aufgenommen und so reichlich beschenkt, dass sie mit ihrem ziemlich langen Aufenthalte daselbst dennoch sehr zufrieden war.

Im Jahre 1782 kam Mad. Todi wieder und erbot sich, das ihr ehmals angetragene Engagement von zwei tausend Thaler anzunehmen, wenn der König ihr erlauben wolle, gewöhnlich in Potsdam zu wohnen. Der König willigte darin. — Bald darauf aber befahl ihr der König, früher als es nöthig war, zu den Opernproben nach Berlin zu gehen und dort zu bleiben.

Mad. Todi sang den Carneval über in der grossen Oper, ohne dass der König sie hörte, und forderte 1783, sobald die Opern vorbei waren, Zulage; erhielt aber ihren Abschied. Sie ging darauf nach Russland, wo sie von der Kaiserin sehr gnädig aufgenommen und ansehnlich bezahlt worden seyn soll.

Im Jahre 1786 starb der König Friedrich der II. und im December desselben Jahres gab der König, da der Capellmeister *Reichardt* eben mit Bewilligung des itztregierenden Königs nach Paris gereist war, seinem Lehrer im Violoncell, dem Hrn. *Duport*, einem alten Freunde der Mad. Todi den Auftrag, an sie zu schreiben, und sich zu erkundigen, ob Mad. Todi dort ohne Contrakt sey, und in die Dienste Sr. Maj. treten wolle. Mad. Todi, die den Berliner Hof nicht aus den Augen gelassen, und jenen Brief wohl selbst veranlasst hatte, zeigte sich bereitwillig dazu und forderte viertausend Thaler Gehalt und viele andre Vortheile, als Hoflogis, Equipage, Tafel u. d. gl. Der König bewilligte ihr nur die viertausend Thaler jährl. Gehalts auf drei Jahre, und sie sah sich vom 13ten Dec. 1786 an, da der Antrag geschehen war, als engagirt an. Demohngeachtet blieb sie aber noch sechs Monath in Russland, und reisete dann so langsam her, dass sie erst Ende September 1787, also neun Monath nach erhaltenem Engagement in Berlin ankam. Se. Maj. liessen ihr indessen die dreitausend Thaler für die ausgebliebenen neun Monathe auszahlen.

Sie sang in dem ersten Carneval die Oper Andromeda, die ihr der Königl. Capellmeister Hr. Reichardt, ganz in ihre Kehle komponirt hatte, mit grossem Beifall, den sie eben so sehr von Seiten der Action, als des musikalischen Vortrags verdiente. Auch in den Concerten bei Hofe erwarb sie sich vielen Beifall, und der König und die Königin und die ganze Königliche Familie überhäuften sie mit den schmeichelhaftesten Gnadenbezeugungen. Der König ging in seiner Gnade für diese Künstlerin

rin so weit, dass eine Opernvorstellung, die bereits angesagt war und gar nicht mehr abbestellt werden konnte, ausgesetzt wurde, weil Mad. Todi sich nicht ganz wohl befand. *) Sogar die Prinzessin Friederike, die sich anfänglich sehr gegen Mad. Todi zum Vortheil ihres damaligen Singemeisters Hrn. Concialini erklärte, gewöhnte sich nach und nach an sie, bezeigte sich ihr gnädig und endlich ganz ausschliessend gnädig.

Im folgenden Jahre sang Mad. Todi mit eben so grossem Beifall die Opern Medea und Protesilao von den beiden Capellmeistern Naumann aus Dresden und Reichardt, und gleich nach dem Carneval erhielt M. T. die Erlaubniss von Sr. Maj. nach Paris zu reisen, um dort die Fasten über im Concert spirituel zu singen. M. T. blieb bis im Mon. Junio fort und langte nur eben zu den Opernvorstellungen an, die von jenen beiden Opern für die Stadthalterin, Prinzessin von Oranien, in Berlin gegeben wurden.

Im Anfange des Augusts, einige Tage vorher, ehe der König nach Schlesien zur Revue abreisete, da M. T. in allem noch nicht eigentlich anderthalb Jahre in Berlin zugebracht hatte, schrieb sie, uneingedenk des Geschenks von dreitausend Thalern, für die ersten ausgebliebenen neun Monathe, uneingedenk der Erlaubniss die Zeit der Fasten über, da der König sie selbst so gern in seinen Concerten gehört hätte, zu ihrem ansehnlichen Gewinn in Paris zuzubringen, uneingedenk, dass wenn eine Sängerin an einem Hofe, der gewöhnlich nur in der Carnevalszeit grosse Opern giebt, zur grossen Oper auf drei Jahre engagirt wird, darunter drei Carnevale verstanden werden, — — schrieb M. T. an den König: Se. Maj. würden sich erinnern, dass ihr dreijähriges Engagement den 13ten Dec. d. J. zu Ende ginge, sie könne mit den viertausend Thalern Gehalt, die ihr der König gäbe, nicht auskommen; auch habe sie von allen Seiten her grosse Anträge, sechstausend Thaler betrüge der Geringste, die möchte ihr der König geben, oder sie sähe sich genöthigt, den Dienst des Königs zu verlassen. Der König fühlte die Undankbarkeit und den unwürdigen Trotz in diesem Briefe und antwortete ihr ächt königlich: Sie könne nach abgelaufenem Engagement seinen Dienst verlassen, und er wünsche ihr, dass ihr Alter ihr erlauben möge, noch lange von den grossen Anträgen Gebrauch zu machen. (Mad. Todi war damals schon über vierzig Jahr alt.)

Se. Maj. gaben darauf Dero Capellmeister Reichardt den Befehl, eine andre Sängerin mit demselben Gehalte von viertausend Thaler an die Stelle der M. T. zu engagiren. Der Herr C. M. R. wusste, dass Mad. Mara nicht abgeneigt war, nach Berlin zurück zu kommen, schlug diese grosse Künstlerin dem Könige vor, und Se. Maj., die eben so von dem grossen Talent und der vollkommnen Ausbildung der Mad. M., als auch davon überzeugt waren, dass es nie der Vorsatz der Mad. M. gewesen, den preussischen Hof eigenwillig zu verlassen, und dass ihre ehemalige Entfernung von Berlin durch einen sonderbaren Zusammenfluss von mancherlei Umständen veranlasst worden, ertheilten dem C. M. Reichardt die Erlaubniss, Mad. M. zu engagiren. Diese war eben auf der Reise von Italien nach London begriffen, und da man wusste, dass sie über Paris zurückgehen würde, schickte man ihr die Briefe nach Paris, die sie aber, da Mad. M. durch den Ausbruch der französischen Revolution erschreckt, vom Wege nach Italien zurückgekehrt war, anfänglich alle verfehlten.

Endlich traf sie ein Brief in Italien, aber zu ihrem eignen grossen Verdruss zu spät, sie hatte bereits von dem Theater St. Samuel in Venedig ein Engagement für den Carneval und ein andres in London für die Zeit von Ostern bis Pfingsten angenommen, und es blieb ihr daher nichts zu wünschen übrig, als dass ihr Se. Maj. die Zeit liessen, diese beiden Engagements zu erfüllen, und ihr zu erlauben, das Engagement in Berlin im folgenden Herb-

*) Mad. Todi hat diese Unpässlichkeit, die in einem verschwollnen Halse bestand, und mit einer sonderbaren Heiserkeit verbunden war, jedes Jahr gegen die Opernzeit bekommen, sobald sie nämlich vier bis sechs Wochen mit Anstrengung ihre Rolle einstudirt und in mehreren Proben gesungen hatte. Kenner haben dabei, so wie in ihrer ganzen Art zu singen bemerken wollen, dass sie eigentlich von Natur eine Contrealtstimme habe und die hohen Töne nur durch Kunst erzwänge, wobei die Kehle nothwendig sehr angegriffen wird. Es ist dieses aber der Fall bei mehreren berühmten Sängern und Sängerinnen, die aus Vortheil eine Ehre darin setzen, lieber einen erzwungenen Discant, als einen natürlichen Contrealt zu singen.

ſte anzutreten. Se. Maj. willigten hierinnen und gaben dem Capellm. R. im Nov. den Befehl, eine erſte Sängerin für den bevorſtehenden Carneval zu ſuchen. Dieſer reiſte ſogleich nach München und engagirte dort zur Zufriedenheit ſeines Königs mit Einwilligung des churfürſtlich Bayerſchen Hofes Mad. Le Brun für den bevorſtehenden Carneval. Denn ohnerachtet Mad. Todi alle mögliche Mittel verſuchte, am Preuſs. Hofe zu bleiben, und nun geſtand, daſs ſie kein anderes Engagement habe, ſo wollten Se. Maj. ſie doch auf keine Weiſe den Carneval über noch in Ihrer Oper ſingen laſſen.

Die Maaſsregeln, ſich hier nothwendig zu machen, und andre Sängerinnen von Berlin zu entfernen, waren ſo weit getrieben, daſs Herr Todi ſogar an den Directeur des ſpectacles, Grafen v. Seeau, nach München geſchrieben hatte, ihre erſte Sängerin (Mad. le Brun) ſuche heimlich in Berlin anzukommen, man möchte ſich alſo dort vorſehen und heimlich alle nöthigen Maaſsregeln nehmen, ſich ihrer zu verſichern, ſo wie man hier auch die Sache der M. T., die durchaus nicht hier bleiben wolle, heimlich betriebe. Dieſer Brief hatte auch wirklich ein ſehr ſcharfes Churfürſtl. Edikt veranlaſst, wodurch allen Sängern und Muſikern vom Hofe der Urlaub zu reiſen bei Verluſt ihres Gehalts unterſagt wird. Wovon Se. Chf. D. aber aus Gefälligkeit für Se. Maj. den König mit Mad. Le Brun, und ſpäter hin auch für einige andre vortrefliche Sujets gerne eine Ausnahme machten.

Mad. Todi blieb demungeachtet noch einen Theil des Carnevals für ſich in Berlin, und ſahe die erſten Vorſtellungen der Oper Brenno von dem Hrn. Capellm. Reichard, in der ſie bei der Vorſtellung im October die erſte Rolle ſelbſt geſungen hatte, noch mit an. Da es ſich aber zeigte, daſs der König und der ganze Hof mit Mad. Le Brun über alle Erwartung zufrieden waren, reiſete Mad. Todi auf immer von Berlin ab, ohne in der erſten Oper des neuen Capellmeiſter Hrn. Alleſſandri, den Mad. Todi mit vieler Mühe und Kunſt beim Königlichen Hofe angebracht hatte, die für ſie geſchriebene Rolle zu ſingen. Auf ihre Bitte erhielt ſie noch Ein hundert Friedrichsd'or zur weiteren Reiſe.

5. Nachrichten aus Briefen.

Auszug eines Briefes: Copenhagen den 12ten Aprill 1792.

. . . . . Auſserdem haben wir Neues von der Compoſition des Herrn Capellmeiſters Schulz ein Oratorium: *Chriſti Tod*, gehabt, wozu die Worte vom Herrn Profeſſor Baggeſen ſind. Allein hierüber müſſen Sie nicht viel für ihre Blätter erwarten: über den Text könnte ich viel ſagen, aber das will ich nicht; über die Muſik möchte ich gern, aber das kann ich nicht. Jenes will ich nicht, weil der Dichter nur halb verſtanden zu werden; dieſes kann ich nicht, weil der Componiſt ganz verſtanden zu werden, wünſchen müſſen und es mir eben da an Einſicht fehlt, wo völliges Verſtändniſs unentbehrlich iſt. Indeſſen kann ich von beiden doch ſo viel ſagen, daſs das Publikum und der Hof auſserordentlich zufrieden geweſen. An Vergleichungen mit der Hymne, die unſer Schulz voriges Jahr producirte, hat's nicht gefehlt; einige ziehen dieſe, andre jene Muſik, die meiſten aber das Oratorium vor. Zu den letztern gehöre ich mit, in ſo fern das Urtheil ſo ausgedrückt wird, daſs die Hymne dem Componiſten nicht ſo viele und nicht ſo mannigfaltige Formen und Stoffe zu muſikaliſchen Schöpfungen gegeben hat, als das Oratorium that: dort wechſeln nur einfache Chöre und Sologeſänge mit einander ab, hier ſind auch Recitative und zum Theil mit Soloſätzen durchflochtene Chöre; dort iſt die Sprache zwar leidenſchaftlich, hier aber leidenſchaftlicher, und den neuern, kühnern Gang der Empfindungen tanzmeiſtert kein Strophenzwang. Im übrigen ziehe ich keine der andern vor; es liegt auch in Schulzens muſikaliſchem Character, daſs er, indem er zwar immer ſeinem Dichter getreu bleibt, nie über ihn ſich erhebt, nie unter ihn ſinkt, doch niemals andre, als in dieſer Rückſicht vollendete, und in jeder andern Rückſicht die ſtrengſte Critik der Grammatik befriedigende Arbeiten ins Publikum kommen läſst: und der Text der Hymne iſt auch ſehr ſchön.

Das Oratorium beſteht aus vier Chören, fünf Recitativen und vier Arien, und dauert beinahe dreiviertel Stunden. Ein Duett vermiſst man ungern darin; auch für meinen Gaumen wünſchte ich noch, daſs ein recht groſses obligates Recitativ, von der Art, wie in *Maria und Johannes* vorkommen möchte. Das An-

fangschor gleicht in der Form dem ersten Chor in *Athalie*, ist aber von ganz entgegengesetztem Character und mit der overtürmässigen Einleitung viel langer, als jenes. Bei dem Uebergange . . . . aber, wie liess' es sich beschreiben, durch welche Zauberkraft man mit fortgerissen wird, wenn im Ausdruck der Todesmarter die Instrumente nach langem schweren Kampfe jetzt die höchste Stufe der Empfindungsleiter erklimmen und dann mit einem Ruck der Tactveränderung die Stimmen herzdurchschneidend alle auf einmal einfallen: *Skue hans Qualer; Evighoie!*

Das zweite Chor ist nur klein, ungefähr in dem Styl wie das Chor: *Ach Erbarmer!* in *Athalja*, und steht mit der vorhergehenden Arie in Verbindung. Die letzte Zeile dort: *der Heilige ist todt!* ist hier im Chor die erste, unmittelbar sich anschliessende: *der Heilige ist todt! Ach, für uns starb er! für etc.* — Das dritte gehört einem zweiten gegenüber zu stellenden Orchester an, und thut durch das Unerwartete und Auffallende der Situation erstaunliche Würkung. Das Schlusschor nähert sich dem Volksgesange, hat in der Mitte ein paar zweistimmige schöne Solos mit dazwischen melirter, aus imitirenden Sätzen bestehender, Instrumentalbegleitung, die dem Ganzen eine bewundernswürdige Originalität giebt.

Unter den Recitativen ist eins, ... ich meinte bisher, über das in *Athalja: Berg Gottes, Sinai!* ginge nichts, und das Gluck'sche in *Iphigénie en Tauride: Quoi je ne vaincrais pas* wär' unerreichbar; aber jenes hat mich diese Meinung zu verlassen genöthigt. Die hierauf folgende Arie ist von demselben Character und steht mit dem Recitativ in paralleler Vortreflichkeit. Zwei andre Arien, für den Discant gesetzt, die eine von sanftem, die andre von munterm Character, brilliren durch angemessenen Reitz des Gesanges und der Begleitung. Aber Schade! dass Schulz die Virtuosen-Eitelkeit ihre Hände hat müssen ins Spiel kommen lassen. *Müssen*, sag' ich; denn wenn Schulz, dessen Vorliebe für deutliche Pronunciation, richtig accentuirende Declamation und lebendigen körnichten Ausdruck, der leeres Ohrgeklingel von sich stösst, so bekannt, als vom ächten Geschmack gebilligt ist, — wenn er lange üppige Melismen setzt, so weiss man wohl, dass er es nicht aus freier Bewegung thut. Wann wird das Urtheil der Componisten einmal von der Vormundschaft oder dem Despotismus der Blödsinnigkeit befreiet werden? —

Aus einem Briefe aus Königsberg.

In Ihrer grösseren Haupt- und Residenzstadt Berlin können Sie freilich mehr des Guten und Schönen und des Neuen zu sehn und zu hören bekommen, als wir in unserer kleineren Haupt- und Residenzstadt, worin niemand residirt. Die hohe ernste Oper, mit dem glänzenden Gefolge der ihr dienenden Künste, weilet nur nahe um Fürstenthronen; allein uns lächelt doch ihre jüngere Schwester, die gefälligere Operette. Dankbar gegen den Eifer, womit wir ihre Spiele besuchten, gerührt von der Gutmüthigkeit, mit welcher wir den fadesten Unsinn hinnahmen, wenn er nur von Harmonie begleitet war, hat sie uns aus unserer Mitte Dichter und Tonkünstler erweckt, damit auch wir uns des Vorzugs erfreuen sollten, Schauspiele vor uns aufführen zu sehn, die ausser uns noch niemand kennt, die der fremde zufällig Durchreisende, als eine noch nirgend gesehene Neuigkeit mit gierigen Augen und Ohren verschlingt, da er vielleicht gähnen würde, wenn wir ihm Stücke gäben, die er schon anderswo, beinahe eben so gut vorstellen gesehn hätte. Vor zwei Jahren erschien eine von Herrn Oberforstrath Inster verfertigte und vom Herrn Friedrich Ludwig Benda in Musik gesetzte Operette: *die Verlobung*, auf unserm Theater. Herr Benda, dessen Oratorien: *die Religion*, das *Unser Vater* und der *Tod* mit verdientem Beifall aufgenommen worden, hatte bei dem Musik liebenden Publikum das günstigste Vorurtheil für sich; und doch machte diese Operette beinahe gar keine Sensation. Sie wurde nur wenige mahle wiederholt und ist voriges Jahr, wo ich nicht irre, nur einmal, und diesen Winter gar nicht gegeben. Für den Kenner ein unerklärbares Räthsel. Nach dessen Urtheile ist die Musik sehr gut gearbeitet und hat viel schönen und edlen Gesang; nur nähert sie sich vielleicht zu sehr dem Kammerstyl, und der Gesang sticht nicht überall genug unter der Instrumentalbegleitung hervor. Allein der Dichter hat hier auch nichts weniger als Karrikaturen im Geschmack der Opera buffa liefern wollen; wenn sein Stück mit diesen eine Vergleichung aushalten sollte, so müsste es weniger Natur und gesunden Menschenverstand enthalten. Und doch würde der Geschmack an solchen Schauspielen, die sich von der Opera buffa unterscheiden, wie sich das Drama von den Bourlesken und Harlekinaden unterscheidet, vielleicht unsere guten Dichter am leichtesten mit der Operette aussöhnen, und sie bewegen uns Stücke zu

liefern, die der Freund der Tonkunst, ohne dass sein gesunder Menschenverstand zu erröthen brauchte, anhören könnte; und der Tonkünstler dürfte sich dann nicht so oft Gegenstände zur Bearbeitung aufdringen lassen, die zu tief unter der Würde seiner Kunst sind. Man erwartete hier aber Charaktere, über die Jedermann lachen konnte, weil sie niemanden gleichen, und man stiess auf einen lächerlichen Baron, über den nicht Jedermann lachte; man erwartete possirliche Musik, und man erhielt nur angenehme Musik. War's ein Wunder, dass man die getäuschte Erwartung mit kalter Aufnahme vergalt? Allein glücklicher Weise liessen sich die Verfasser durch diesen wenig einladenden Erfolg nicht abschrecken. Vor einem Jahre gaben sie *Louise*. Plan und Ausführung dieser Operette hat weniger Verdienst, als die Verlobung, allein der Ton ist mehr herabgestimmt, das Lächerliche allgemein verständlicher und das Ganze mehr auf den Beifall der Menge kalkulirt. Jedoch hat der Dichter dem Komponisten auch Texte für den edleren Styl gegeben und überhaupt für Mannigfaltigkeit gesorgt, und die Musik ist ein Beweis, dass der Komponist Talent für den verschiedensten Ausdruck besitzt. Einige Arien haben einen so leichten, natürlichen Gesang, dass der Zuhörer in Versuchung geräth, ihn sogleich nachzusingen. Von dieser Art ist gleich das erste Rondo, womit das Stück anhebt: *Heitrer Sinn und froher Muth, das ist all mein Haab und Gut.* Hinterher besinnt sich wohl der Kritiker, dass dieses Rondo zu oft wiederhohlt wird, indem es beinahe den grössten Theil, der aus Fragmenten der Oper, die nicht zum besten mit einander verbunden sind, zusammen gesetzten Ouvertüre ausmacht, und im Finale des ersten Akts wieder vorkömmt. Das Duett: *Unbekannt mit Gram und Leiden*, athmet ganz das Wonnegefühl arkadischer Ruhe und Genügsamkeit. Schön durchgeführt ist das Duett: *Der Friede ernährt*, worin die Zwischenrede: *Seht den Fuchs*, sehr gut absticht. Auch kommen zuletzt ein paar Bravourarien vor, von denen die erstere: *Ich habe meinen Heinrich wieder*, sehr gut gearbeitet ist. Die andere ist mit einer obligaten Violin, die aber, anstatt die Singstimme in bescheidener Entfernung zu begleiten, ein wenig zu viel um sie herum gaukelt. Sie fragen mich, wie denn dieses Stück vom hiesigen Publikum aufgenommen wurde? — Mit einem Enthousiasmus ohne gleichen. Es konnte nicht oft genug wiederhohlt werden, es war die schönste Operette, die auf diesem weiten Erdenrunde ihr Spiel treibt, man vergass darüber, dass Mozart, Dittersdorf, Martin und andere auch Operetten gesetzt haben, die man doch, und wärs auch nur der Veränderung wegen, wieder einmal vorlassen könnte. Um diesen Enthousiasmus ganz zu erklären, müsste der Unbefangene wohl noch einige Nebenumstände und Veranstaltungen, zu der Güte des Stücks hinzu addiren, die angewandt wurden, ihn auf einen so hohen Grad zu erheben und da zu erhalten. Man konnte nun erwarten, und man freuete sich mit Recht darauf, dass die Herren Verfasser uns diesen Winter mit einer neuen Operette beschenken würden, und es geschah. Unter dem Titel: *Marichen* erschien (da doch die Fortsetzungen anfangen Mode zu werden, auch da, wo nichts mehr fortzusetzen ist) eine Fortsetzung von Louise. Gewiss würde der Dichter ein besseres Stück geliefert haben, als dieses Marichen, wenn er hier nicht versucht hätte, einen Faden wieder anzuknüpfen, der schon geendigt war, und wodurch er sich ohne Noth in Erfindung und Anlegung seines Plans einem Zwange unterwarf, der der guten Sache nachtheilig werden musste. Der Dichter hatte bemerkt, dass in der Louise die Handlung oft zu lange durch den Gesang aufgehalten werde, er versuchte nun den raschen Gang der Handlung mehr in den Gesang zu verflechten; allein hiedurch musste die Musik weniger melodienreich werden. Man gesteht ihr zu, dass sie schön gearbeitet, sehr gut deklamirt ist; aber man findet in ihr nicht so viel populären, leicht nachzusingenden Gesang, als in Louise. Zwar gefällt sie sehr; nur nach Verhältniss ist der Enthousiasmus dafür nicht so gross als für Louise. Eine Kriegsromanze erhebt einen entsetzlichen Lerm: die Erde bebt, eine Kanonade, dem Donner gleich, erfüllt die Luft mit Rauch und Dampf, das Fussvolk chargirt, die Reiterei stürzt mit Geschrei in den Feind, riz raz! pif paf! „Der Brüder Blut erhitzt den Kampf, vermehrt die Wuth" — nun flieht der Feind, Siegeslieder erschallen, und diese klösterische Bataille *en miniature* ist überhaupt für jeden, der noch keine Campagne mitgemacht hat, sehr unterrichtend. Man wohnt ihr mit Vergnügen bei, nur bedauert ein jeder, der nicht schon zu sehr im Kriege abgehärtet ist, den Schauspieler, der mit seiner einzigen Stimme Pauken, Trommeln, Pelotonfeuer und Kanonade überschreien muss. An Hauskrieg fehlt es auch nicht, und die Frau Kollmann keift und zankt beständig, deklamirt doch aber gut. Im Finale des ersten Akts erdichtet sie eine Ohnmacht, man ruft

nach Waſſer, und Feuereimer und Leiter werden gebracht, dafür ſetzt es, wie billig, Ohrfeigen, die nicht einmal in der Muſik gehörig ausgedrückt ſind. Hanchen ſpricht in einer Arie: *Was will ich nicht alles erdenken, um ſie recht zu quälen, zu kränken*, ſo geſchwind, daſs man fürchtet, ſie werde daran erſticken. Wer da glaubt, daſs der Tonkünſtler bei Darſtellung ſolcher und ähnlicher Gegenſtände wohl nicht ganz in ſeinem Elemente iſt, der findet ihn da ganz wieder in der gleich darauf folgenden Arie: *Holde Liebe, ich erflehte mir oft Muth und Troſt von Dir*, in dem Duett: *In deinem Arm ſeh ich den Gewittern, die mich bedrohen, ruhig zu*, und in der vorzüglich ſchönen Arie: *So folgt auf einen trüben Morgen nicht ſelten noch ein heitrer Tag.* Ueberhaupt iſt dieſe Kompoſition des Herrn Benda *) nicht minder ein ſchöner Beweiſs von dem Talent und richtigen Gefühl des Tonkünſtlers, als ſeine früheren Arbeiten, die alle den Charakter des Gefälligen und Einnehmenden an ſich tragen, minder durch Neuheit und originelles Gepräge überraſchen, aber immer angenehm unterhalten. Von der Ausführung der Schauſpieler, unter denen es gute Stimmen giebt, will ich nur ſagen, daſs ſie im Ganzen wenig zu wünſchen übrig lieſs, wozu die Gefälligkeit der Herren und Damen, mit welcher ſie die Erinnerungen der Verfaſſer benutzten, gewiſs viel beigetragen hat. Das Orcheſter iſt aber zu ſchwach beſetzt. Man denke ſich eine Ouverture oder ein Chor mit Pauken und Trompeten und allen landüblichen Blasinſtrumenten, und dann den Baſs, der dieſes alles beherrſchen ſoll, mit nicht mehr als einem Violoncello und einem Contraviolon beſetzt! Ein Grund dieſes Misverhältniſſes iſt die Kleinheit des Raums, den man für das Orcheſter übrig gelaſſen hat. Bei dem Bau des neuen Schauſpielhauſes, wozu ſchon die Anſtalten gemacht ſind, wird man hoffentlich dieſen Fehler zu vermeiden ſuchen. Wenn der Genius des guten Geſchmacks bei dieſem Bau fürwaltet, ſo wird unſere Stadt ſich rühmen können, ein groſses, zweckmäſsiges und ſchönes Schauſpielhaus zu beſitzen.

Noch ſoll eine neue Operette, *die Cantons-Reviſion*, verfaſſet von Herrn von *Baczko*, in Muſik geſetzt vom Secretaire *Halter*, gegeben werden; da ſie aber noch nicht gegeben iſt, ſo kann ich auch noch nichts davon melden. *H.*

Aus einem Briefe von Ballenſtedt vom 11ten April.

„Vor einigen Tagen iſt zu Hettſtedt im Mansfeldſchen, drei Meilen von hier, *Schulzens Athalia*, und zwar mit Beifall, ſelbſt wahrer Muſikkenner, gegeben worden. Das Orcheſter ſoll an achtzig Perſonen, (incluſive der Sänger und Sängerinnen) ſtark geweſen ſeyn. Aus unſrer fürſtl. Capelle befanden ſich acht Inſtrumentaliſten mit darunter. Die Veranſtaltung dazu hat der Hr. Amtmann Weyhe zu Burggörner, obwohl mit unſäglicher Mühe, übernommen.“

Herzliche Freude muſs es jedem wahren Kunſtverehrer ſeyn, wenn er ſieht, wie der Geſchmack an ſolchen ächten muſikaliſchen Kunſtwerken ſich auch bis zu kleinen Städten hin verbreitet; und wie ſich hie und da wackere Männer, warme Muſikliebhaber finden, die keine Schwierigkeiten ſcheuen, ſich der Anordnung des Ganzen zu unterziehen.

. . . ſt.

Aus einem Briefe aus Braunſchweig vom 13ten April.

In voriger Charwoche wurde in unſerm hieſigen Liebhaber-Concerte, unter Anführung des Herzogl. Cammerviolinisten Herrn *Hartung*, das Oratorium von *Roſetti*: *der ſterbende Jeſus auf Golgatha*, in Beiſeyn des Herzogs Ferdinand und vieler anderer Zuhörer, zweimal mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Die ſtark beſetzte Ausführung fiel im Ganzen recht gut aus.

Caſſel, am 26ſten April.

Am grünen Donnerſtage führte der Herr Organiſt *Kellner* in der lutheriſchen Kirche ein *Oratorium: Empfindungen bei dem Tode des Erlöſers*, zum Beſten der Armen auf. Es war brav gearbeitet; beſonders machen die letzte Arie im erſten Theil, und zwei gute

*) Seine letzte Arbeit! So eben, da ich dieſes ſchreibe, kömmt die Nachricht von ſeinem für die Kunſt zu früh erfolgten Tode.

Fugen dem Komponisten Ehre. — Abends liefs sich Herr *Massoneau*, (ehemals hiesiger Hofmusikus, nun erster Violinist bei dem neuen frankfurter Theater) auf der Geige und Viola d'Amore mit grofsem Beifall hören. Sein Ton ist stark, voll und rund, sein Vortrag witzig und geschmackvoll, sein Staccato und ganze Bogenführung vortreflich. Schade, dafs sein grofses Feuer zuweilen der Reinigkeit des Tones etwas nachtheilig ist. Am Charfreitage wurde in unserm Liebhaberkonzert das schöne Oratorium von *Paesiello*: *La passione di Cristo*, aufgeführt. Die beide Fräulein *d'Aubigny* sangen darin die Partien der Magdalena und des Petrus — vortreflich, wie wir es von ihnen gewohnt sind. Die Chöre wurden von unserm Seminaristenchor recht brav gesungen. — Gestern, am 25sten April, wurden die diesjährigen Konzerte mit dem *Carmen saeculare* des *Philidor* beschlossen. — In eben diesem Konzert liefs sich Hr. Capelldirektor *Clementi* aus Breslau auf der Violin hören. *Sunt bona mixta malis.* Er spielt sehr ungleich, und nur stellenweise erkennt man den Meister. Sein unaufhörliches Tempo rubato hat besonders im Adagio allgemein misfallen, und freilich ist diese veraltete Spielart dem ächten gefühlvollen Vortrag zuwider.

— Ce n'est point ainsi que parle la nature.

Moliere.

Hr. *Clementi* würde besser spielen, wenn er weniger gut spielen wollte. —

Cassel, den 30sten April.

So eben erhält man die traurige Nachricht, dafs unser verdienstvoller Herr Regierungsrath *von Eschstruth* — gestorben ist. Die Tonkunst verliert an ihm einen gründlichen Kenner und eifrigen Beförderer, seine Freunde einen wahren Freund, und die Gesellschaft ein schätzbares Mitglied.

Cassel, den 9ten May.

Gestern gab Herr *Mussini*, Tenorsänger und Violinist, mit seiner Frau hier ein grofses Vokal- und Instrumentalkonzert. Er hatte ein zahlreiches Auditorium, worunter selbst der fürstl. Hof sich befand. Ohne eben *Bewunderung* zu erregen, wird er gewifs aller Orten viel *Vergnügen* machen. Seine Stimme hat nicht viel Werth, er singt sogar etwas durch den Kopf, allein, mit so viel Geschmack und Empfindung, mit einem so schönen Vortrag, dafs man jene Unvollkommenheiten bald vergifst. Die kleine Notturnos, die er sich selbst mit der spanischen Guittarre akkompagnirt, haben besonders den Damen sehr gefallen. Er ist dabei ein eben so graziöser Geiger als Sänger, spielt rein, mit Gefühl und Laune, und hat einen vortreflichen Bogenstrich.

Auch als Komponist hat er nicht gemeine Verdienste; seine gestochenen Violinduetten sind brav gearbeitet und im ächten Styl, das Konzert, das er spielte und die Arien, die er sang, (von seiner Komposition) haben viel schönes und neues. Sein Hauptfach ist indessen die *Opera buffa*, worin wir ihn leider nicht gehört haben. Er sang aber mit seiner Frau einige komische Duetten, welche von beiden in dieser Gattung viel gutes vermuthen liefsen. Madam *Mussini* hat ein schönes Organ, und singt, was sie studiert hat, mit viel Geschmack, scheint aber wenig musikalisch zu seyn. — Eine gute Eigenschaft, die man noch an beiden rühmen mufs, ist, dafs sie gar keinen Künstlereigensinn haben, sondern unermüdet sind, durch ihre Talente zum gesellschaftlichen Vergnügen beizutragen.

Briefe musikalischen Inhalts.

Erster Brief.

(*Der Christ am Grabe Jesu. Oratorium nach der Poesie des Herrn Steuersecretair Berger. In Musik gesetzt von Christian Ehregott Weinlig, Cantor und Musikdirector an der Kirche zum heiligen Kreutze in Dresden. Dresden und Leipzig, bei dem Verfasser und in der breitkopfischen Buchhandlung.* 1788. (23 Bogen gr. Qu.)

Ich habe denn endlich, um Ihnen zu Willen zu leben, das Oratorium, nach dem Sie so begierig sind, aus dem Buchladen hohlen lassen, aber nun ich es aufmerksam durchgegangen bin, darf ichs Ihnen doch wohl nicht schicken; C . . . d selbst räth mir davon ab, und versichert, dafs diese Musik jetzt am allerwenigsten nach Ihrem Geschmack seyn kann, da Sie ganz in des himmlischen Glucks-Opern leben und weben. Ich will dafür suchen, Ihnen eine Idee von dem Werke zu geben, und dann soll es bei Ihnen stehen, ob Sie es noch haben wollen oder nicht.

Dies Oratorium hat in der, wahrscheinlich sehr guten Aufführung zu Dresden gefallen; nun denkt der Verfasser, es könne auch wohl außerhalb Dresden und ohne vollständige Aufführung Beifall verdienen, und darum läßt er es drucken. So möchte ich gern erklären, was er im Vorberichte sagt: „er habe mehr „aus Gefühl von Gehorsam und Dankbarkeit „gegen die Auffoderungen verschiedener durch „Stand und Kenntnisse gleich verehrungswür-„diger Personen, als aus einer Anwandlung „von Autorstolz die Bekanntmachung dieses „Werks unternommen."

Sie sehen wohl, daß ich, blos weil es im Text nicht geschehen ist, einige Worte nicht unterstreiche, und daß ich dem Verfasser mehr Kenntniß seiner Kräfte und Fähigkeiten zutraue, als er hier äußert. Aber es wird Sie schlecht erbauen, daß ich mich darauf einzulassen anfange, was die Bekanntmachung des Oratoriums veranlaßt und befördert haben könne; ich breche also davon ab, und sage Ihnen, was auf dem Titelblatte nicht steht, was sich aber, wenn man das Bedürfniß unserer Zeiten kennt, schon von selbst erräth, daß der Componist seine Arbeit nicht in Partitur, sondern im Clavierauszuge herausgegeben hat. Der Werth derselben läßt sich also zur Hälfte nur bestimmen, da der Verfasser den größten Theil ihres Wesens, des beschränkten Clavieres wegen all das zerstöret hat, wodurch eine vollstimmige Musik Farbe und Leben bekommt, wovon in der Execution das Schicksal der Erfindungen und Gedanken abhängt, und worin der Componist ein weites Feld vor sich hat, Genie und Urtheil zu zeigen. Schade, daß alles dies so verloren geht! — *Schade!* sage ich, und sagen Sie; aber C . . . d, der mir eben über die Schulter sieht, will, ich solle schreiben: „mag's verloren gehen! Für mich „und hundert meines gleichen, alles Liebha-„ber der Musik, wie die Kunst selbst sie nur „wünschen kann, ob wir gleich nie eine Par-„titur angesehen haben, für uns sind Cla-„vierauszüge mehr als hinreichend; wer dem „Verfasser die Ehre anthun will, ihn in sei-„ner ganzen Herrlichkeit zu bewundern und „von ihm zu lernen, der werde sich mit ihm „darum eins; aber keiner verlange von uns, „daß wir, weil wir *etwas* von der Musik ver-„stehen, gewissermaaßen *alles* verstehen sol-„len." — Was kann man darauf antworten? Nichts werdet ihr darauf antworten können, ruft C . . . d mir nach, jetzt schon wieder in seinen Miller-Eschstruthschen Liedern vergraben, die ihn seit vierzehn Tagen beschäftigen und so ergötzen, daß er gestern einen Plan gemacht hat, aus dem Ensemble der Ankündigung, der Dedication, der Einleitung, der Nacherinnerung, der Erinnerung für den Buchbinder, der Anzeige, der Notenpapiervorrede, der Verbesserungen, Aenderungen und Unschlüssigkeiten, der Anmerkungen und Citaten, der Kirnbergerschen Temperatur, des Werbofficiers, des verlornen Schlafes, der Secundenuhren etc. etc. eine Epopee, oder nachdem es fällt, eine Harlequinade zu machen. „Wir, setzt er noch hinzu, suchen in der Mu-„sik unser Vergnügen, unsre Erhohlung; wollt „ihr uns das wehren, und aus der unschuldi-„gen und nützlichen Liebhaberei eine Arbeit „machen, zu der wir weder Zeit noch Lust „haben, so seid ihr unbedingten Hasser der „Clavierauszüge nicht viel besser, als der Herr „Eschstruth, der, um uns ein Lied recht vor-„tragen zu lehren, unerfüllbare Regeln vor-„schreibt, die im Tollhause ausgebrütet zu „seyn scheinen." C . . . d hat Recht, aber ich habe darum nicht Unrecht; Sie merken wohl, daß wir im Grunde gleicher Meinung sind, er und ich, jeder von uns richtet seine Wünsche nach seinen Bedürfnissen ein; er kauft eine Partitur und schenkt sie dem, der ihm einen Auszug fürs Clavier daraus verfertigt, und ich erhandle gern für diesen Preis jede Partitur eines guten Werks. Sie wundern sich aber ohne Zweifel, daß C . . . d anitzt nicht bloß bestimmt, sondern auch ganz billig in seiner Behauptung ist. Ich weiß in der That nicht, was ihn herabgestimmt hat, es ist heute das erstemal, daß ich ihn so reden höre, sonst wissen Sie wohl, wie er uns allen die Haut über die Ohren zu ziehen pflegte, wenn wir auf diese Materie geriethen. Allein, ganz will er mich noch nicht verstehen, und daher bleiben wir immer noch etwas auseinander. Ich bin weit entfernt, den Clavierauszügen von Opern und Oratorien, als Gattung betrachtet, eine Schädlichkeit anzudichten, sie haben vielmehr, überhaupt genommen, viel Gutes, vervielfältigen den Genuß einer Composition, und sind eins der besten Mittel, den Geschmack an Musik nicht allein zu verbreiten, sondern auch zu bilden. Jedoch aber, was geschicht auf der andern Seite? Die Partituren und mit ihnen das Studium derselben, welches für einen Tonkünstler, der für vielstimmige Aufführungen schreibt, unendlich wichtig ist, werden durch die Clavierauszüge beinahe ganz verdrängt. Man vergißt, daß das eine der Körper ist, und das andere nur ein Skelett;

jenes ein colorirtes Gemälde, dieses ein Kupferstich, bisweilen gar nur ein Schattenriss. Die blossen Liebhaber sind mit dem letztern zufrieden zu stellen, und weil ihre Zahl bei weitem die grössere ist, so wird auf die jungen Künstler, denen es weniger um Vergnügen, als um Belehrung zu thun ist, keine Rücksicht genommen: der Verfasser läst sein Werk im Auszuge drucken. Die Partitur dabei kann er nicht geben, denn für die wenigen, welche sie gern kauften, würde sie wegen des schlechterdings zu erhöhenden Preises zu theuer werden. Ueberhaupt muss man aus Erfahrung wissen, dass die Künstler selbst, und zum Theil, weil sie keine Mittel besitzen, selten sich Musikalien anschaffen. Dafür sind die Liebhaber und Beförderer der Musik da, die müssen kaufen, und von ihnen leihet der, welcher ein Werk nur ansieht, um daraus zu lernen. Wenn nun aber den Liebhabern und Beförderern nichts als Clavierauszüge in die Hände gespielt werden, aus denen der lehrbegierige Künstler nicht das lernen kann, warum es ihm so sehr zu thun ist; wenn man der traurigen Betrachtung nachhängt, dass alle vollstimmige Instrumentalmusiken in ausgesetzten Stimmen gedruckt werden, und dass nur die Singstücke es sind, für welche die Form der Partitur vor jeder andern den Vorzug hat; wenn man als Componist die Kränkung fühlt, so viel Fleiss, Kenntniss, Urtheilskraft für nichts mehr verwandt zu haben, als für einige öffentliche Aufführungen des Werks an dem Orte seiner Werdung; wenn man allenthalben nur für das Vergnügen des sinnlichen Genusses, nirgends des geistigen gesorgt sieht; wenn man diese und mehrere der Art Betrachtungen anstellt, so braucht es keiner weiten Vertiefung in dieselben, um einen Abscheu gegen die Auszüge zu bekommen, und über den Schaden, den sie auf solche Weise stiften, das viele Gute zu vergessen, was daneben durch sie hervorgebracht wird. Mich wundert, dass Forkel, ein Mann, der über dergleichen Sachen zu reden versteht, und der auf alles aufmerksam zu seyn scheint, was nach seiner Vorstellungsart die Tonkunst verdirbt und herunterbringt, nirgends ein Wort über den Einfluss der Clavierauszüge auf die Musik hat fallen lassen. Wo ich mich nicht täusche, so ist er mit mir des Glaubens, dass sie der Vervollkommnung manches guten Componisten hinderlich sind, und dass bei Vermehrung der Musikliebhaberei durch die Clavierauszüge die Kunst an *Gewicht* verloren, was sie an *Zahl* gewonnen hat.

Ich darf meinen Brief hier wohl kaum schliessen; aber wenn ich versichere, dass ich morgen fortfahren werde, Sie mit dem Herrn Weinlig näher bekannt zu machen, so lassen Sie mich für heute wohl frey, denn u. s. w.

6. Nachrichten von merkwürdigen Tonkünstlern.

Joseph Reicha, Konzertdirector am Churköllnischen Hofe, der sich durch seine schönen Violoncellconcerte berühmt gemacht hat, diess Instrument selbst so vortreflich spielte, überhaupt ein herrlicher praktischer Musiker und sehr guter Orchesteranführer war, ist nun schon über ein Jahr für die Kunst fast ganz unbrauchbar. Nur mit Hülfe der Krücken kann er in seinem Zimmer mühsam auf- und abgehen. Wie sehr ist er zu bedauern, Er, ein Mann, erst im 35sten Jahre seines Lebens! doch hat er eine bewundernswürdige Gelassenheit bei seinen gichtischen Schmerzen.

Andreas Romberg, Hof- und Kammermusiker zu Bonn, ein überaus braver Geiger, der gute harmonische Kenntnisse besitzt, hat folgende Opern komponirt:

a) Der Rabe, nach Gozzi, vom D. Schwick.

b) Das graue Ungeheuer, ebenfalls nach Gozzi, v. D. Schw.

c) Die Macht der Musik, von Pfeifer.

Bernhard Romberg, ein fertiger und unterhaltender Violoncellist, auch Hof- und Kammermusiker zu Bonn, hat komponirt:

a) Die gefundene Statüe, nach Gozzi, vom D. Schwick.

b) Den Schiffbruch, von Pfeifer.

Diese Kompositionen verdienen der Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums und der Schaubühnen empfohlen zu werden. Sie erfordern aber ein stark und gut besetztes Orchester.

Beide Tonkünstler haben auch schöne Arbeiten für ihre Instrumente geliefert. Da sie noch

noch jung, fleifsig und befcheiden find, läfst fich noch viel Grofses von ihnen erwarten.

Ferdinand Dantoin, Churköllnifcher Hauptmann, hat neuerlich komponirt: Otto der Schütz, ein ernfthaftes Singfpiel — und ein kleines Operettchen: Der Fürft und fein Volk,* (welchem das allzu lokale abgenommen worden ift). Sein Satz ift angemeffen, angenehm und rein. Letzteres ift fonft felten bei Dilettanten zu finden. Unter feinen vorhergehenden Arbeiten, die zum Theil in dem Theaterkalender angezeigt find, verdient feine Kompofition des Cramerifchen Prologs zum Klavigo ausgehoben zu werden. Sie hat grofse, treffliche und herzangreifende Stellen; ift in Benda's Manier, aber hat keinen einzigen Gedanken, der ihm abgeborgt wäre. *N.*

7. Anekdote.

Kaifer Jofeph amüfirte fich einftmals, nebft feinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian Franz mit Glucks Iphigenia in Tauris. Beide fangen bei der Begleitung eines Clavecins und ein paar Violinen. Gluck felbft kam darzu. Er fchüttelte mit dem Kopf und zupfte ängftlich an feiner Perücke. Der Kaifer bemerkte diefs und fragte ihn: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? — Gluck (der kein ftarker Fufsgänger war) antwortete mit feiner gewöhnlichen Freimüthigkeit: Ich wollte lieber zwei Meilen Poft *laufen*, als meine Oper fo — — — — ausführen hören. Der Kaifer lächelte, und fagte: feyn Sie nur ruhig, Sie follen Ihre Oper nicht länger mifshandeln hören. Setzen Sie fich ans Klavier und geben Sie uns etwas Beffers, als wir Ihnen geben können.

N.

8. Die Kunft.

Aus der Schaar der Götterfreuden
Stahl die jüngfte *Freude* fich:
Und der *Fleifs*, ein Sohn der Leiden,
Nahte zu ihr jugendlich.
Unfchuld war in ihren Mienen,
Treue war in feinem Blick:
Und die Liebe zwifchen ihnen
Stiftete der Beiden Glück.

Ich ermatte, fprach die Schöne,
Gib mir deine fichre Hand.
Nimm fie, fprach er, Eintracht kröne
Unfer Beider treues Band.
Alfo wohnten fie im Schatten,
Unter aller Götter Gunft;
Und das Kind, das Beide hatten,
War ein fchönes Kind, die *Kunft*.
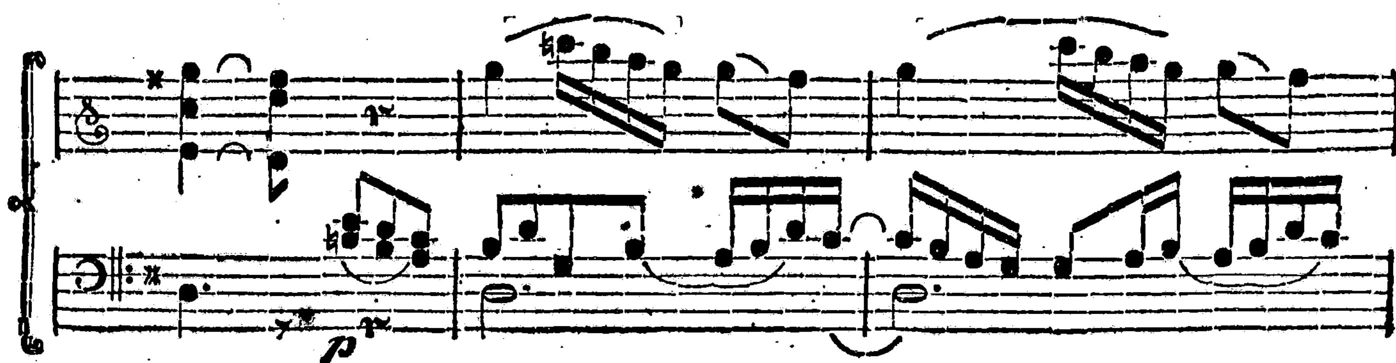
Herder.

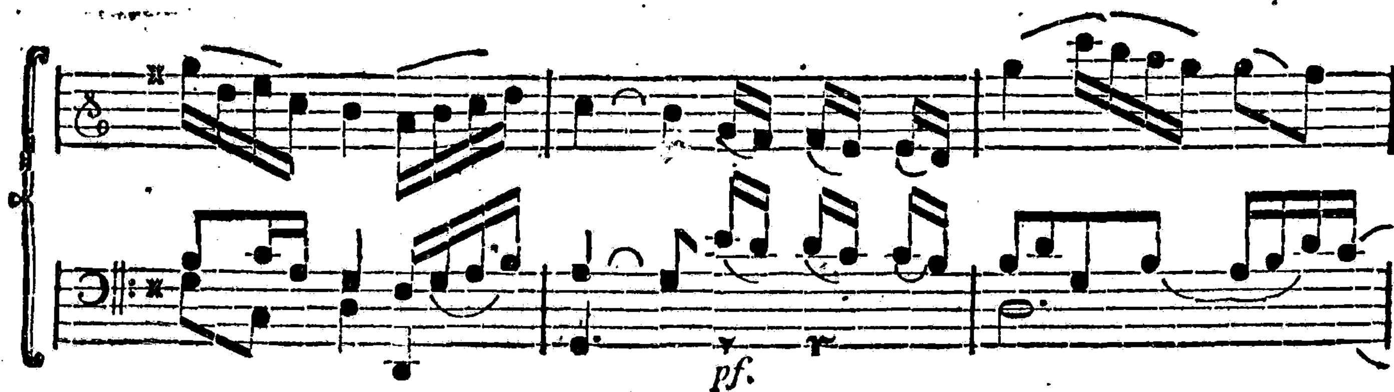
Tanzſtück aus der Operette: die Fiſcher, von F. L. Ae. Kunzen.
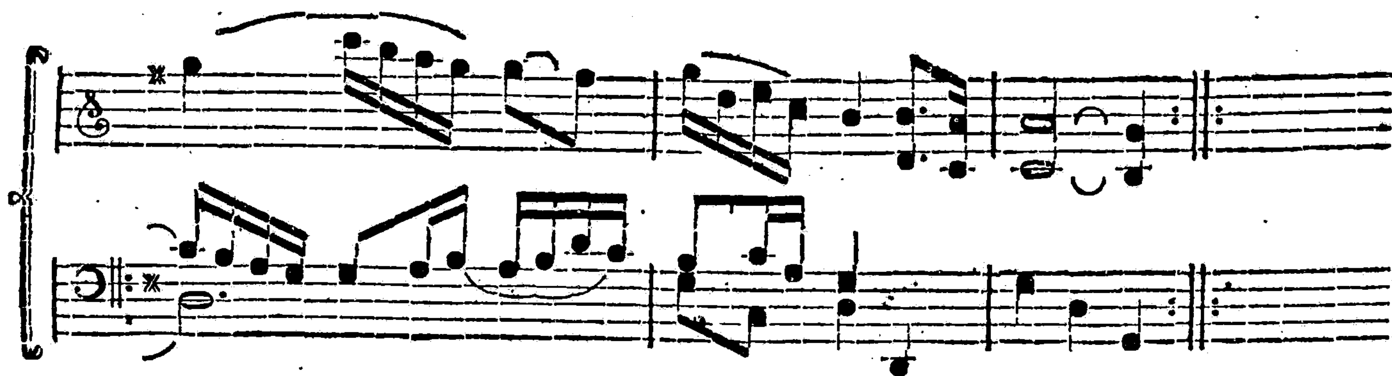
Minuetto.

Oboe Solo.

Fag.


p


pf.



Lied.

Carl Spazier.

Sanft und herzig; und nicht geschwind.

pf.

Euch, ihr hol-di-gen, traulichen, gol-di-gen ro-si-gen Mägdlein singt mein Lied. Wie am Ba-che Blümchen blü-hen, wie am Re-ben-trau-ben glühen: So grünt ihr Lieblichen auch und blüht.

ten. *ten.* *f.*

Kränzt die duftigen,
Ringelnden lustigen
Locken mit Mirten und Rosmarin.
Wechselt Scherze, wechselt Küsse!
Und der Engel Unschuld müsse
Nimmer aus eurem Herzen fliehn!

Wahrt die züchtigen,
Flatternden, flüchtigen
Knospenden Seelen vor Krümm' und Tück'.
Lämmchen-zahm und Täubchen-milde
Rein, wie Liljen im Gefilde
Sei eur Herz und Sinn und Blick.

So, ihr holdigen,
Traulichen, goldigen,
Rosigen Mägdlein, werdet ihr blühn,
Gott und Engeln Lust und Freude,
Erd und Himmel Augenweide
Nimmerwelkend, immergrün!

Kosegarten.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

DRITTES STÜCK.

September 1792.

BERLIN,

in der neuen Berlinischen Musikhandlung.

Inhalt.

Mufik zu Goethe's Werken,

von Johann Friedrich Reichardt.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

DRITTES STÜCK.

September 1792.

1. Etwas über musikalische Poesie.

Zu den Merkwürdigkeiten des grofsen Bundesfestes in Paris, des ersten und einzigen, das in irgend einem Zeitalter von irgend einem Volke gefeiert worden, gehörte auch die Aufführung eines musikalischen Drama's, dessen Text ich ganz von ungefähr in den *Lettres ecrites de france pendant l'année* 1790. *Par Miss Williams, traduit de l'Anglois. A Paris* 1791. — einer übrigens sehr unbedeutenden Broschure — abgedruckt fand.

Für die Kunst ist dieser Text sehr wichtig. Er zeigt nämlich, wie mich dünkt, ein neues, grofses, erhabenes Feld, in welchem der Komponist weit wahrer, sichrer und mächtiger die stärksten und edelsten Empfindungen in uns erwecken und beschäftigen kann, als auf den meisten Wegen, die er bisher, verführt durch den Dichter, eingeschlagen hat.

An den Dichtern liegt wohl gröfstentheils die Schuld, warum die Musik, verhältnifsmäfsig wenige Kompositionen ausgenommen, noch immer nicht so simpel und grofs und wesenergreifend ist, als sie, ihrer ganzen Natur und Bestimmung nach seyn sollte und seyn könnte. Der Dichter will sich nur immer und überall als Dichter zeigen, er will daher seiner Fantasie, seiner Empfindung, seiner ganzen poetischen Darstellungskunst vollen Lauf lassen, und verdirbt darüber dem Komponisten desto mehr das Spiel. Dieser mufs nun hauptsächlich suchen, nicht hinter dem Texte zurückzubleiben. Er hängt sich ihm also mit mehrerm oder minderm Glücke, aber immer etwas mühsam und ängstlich an, und entbehrt darüber Freiheit, diesen schönsten und nothwendigsten Genufs jedes Künstlers, wie jedes Menschen.

Aechte Poesie und ächte Musik sind einander so nahe verwandt: wie kommt es doch, dafs der Komponist nöthig hat, sich erst durch den Dichter von Strecke zu Strecke Deutpfähle hinsetzen zu lassen, um desto sichrer und folgbarer zu gehn? Oder vielmehr, weil doch einmal die Musik, ohne Sprache, sich unserm Verstande nur schwach mittheilen kann, warum setzt er sich diese Deutpfähle nicht lieber selbst?

Zu allem, wie es scheint, gehört wohl eine gewisse Routine: auch zu Entwürfen des Dichters, auch zu seinen Texten für die Musik: Und wie sich überhaupt das dichterische Genie gern in den vorhandenen Vorrath der Natur und der Geschichte hineinarbeitet, so arbeitet sich gerne das musikalische Genie in den vorhandenen Vorrath des Dichters.

Es mufs sich hineinarbeiten können, aber auch mit unendlich reicherer Beute wieder heraus; es mufs brauchbare Materialien darin finden, aber keine überflüssige und unzweckmäfsige, die es nur engen und belasten würden; es mufs innerhalb der Grenzen der Musik eine gewisse Bahn vorgezeichnet sehn, aber doch sonst überall ungefesselte Hände behalten, um zu zeigen, was unter seiner Behandlung, die Kunst vermag.

Der Dichter mufs also viel thun, und nicht zu viel. Er mufs irgend einen Gegenstand, den er für die Musik brauchbar findet, mit der ganzen Fülle seiner Einbildungskraft und Empfindung so sehr umfassen; er mufs zugleich die Grenzen der Musik so genau kennen; er mufs sich während ihrer ganzen Bearbeitung, ihre ganze Oeconomie und Gewalt

so unablässig gegenwärtig denken; er muss sich schon durch die *vermuthete* Komposition so begeistert fühlen: dass er aus jenem Gegenstande dem Komponisten überall zweckmäsige und zu Einem Ganzen geordnete Veranlassungen darbiete zur schönen und richtigen Ausströmung der mächtigsten und menschlichsten Kunst. Er darf ihm nicht weiter vorauslaufen, als dass er ihm bescheiden und freundlich den Weg zeige, und hier und da stehen bleibe, und ihn frage: dünkt dich dies Gefilde nicht reich und schön?

Aber so was erfordert von Seiten des Dichters viel Selbstverläugnung, viel Uneigennützigkeit. Ein so hoher Grad von Einbildungskraft und Herz gehört dazu, um solche Texte zu verfertigen, und der nämliche Dichter muss doch zugleich ihren vollen Erguss in sich selbst zurückzwängen. Er könnte, wenn er sich ihm überliesse, Ruhm und wohl gar Unsterblichkeit erndten, und er sucht nur, sie dem Komponisten zu verschaffen. Doch, wenn er die Kunst, wenn er die Menschheit wahrhaft liebt, so bleibt ihm ein andrer, und ein höherer Genuss: er denkt sich die *Wirkung*.

Ich, zum Beispiel, wollte nur die Spruchstellen zu dem unterstehenden musikalischen Drama lieber zu einem solchen vortreflichen Ganzen geordnet, als ein noch so schönes Gedicht verfertigt haben. Denn welche Komposition musste er dadurch veranlassen! und durch sie, welche Wirkung auf eine so ungeheure Menschenmasse! Und bei welcher Gelegenheit! —

Durch Poesie allein ist dies nur Dichtern der ersten Grösse möglich; andre von geringerm Range müssen immer weniger Einfluss auf die Menschheit haben, da überhaupt der Geschmack an Poesie sichtbar abnimmt. Und wer billig denkt, sollte darüber nicht sehr misvergnügt seyn. Es giebt unendlich grosse Gegenstände, welche unsern Geist und unser Herz vorzüglich zu beschäftigen würdig sind, Gegenstände, welche unser ganzes Wesen auf die einzig dauerhafte Weise erheben, indem sie das Gebiet der Menschenvernunft erhellen und erweitern. Und Gottlob! in dieser glücklichen Epoche leben wir. Aber freilich, wer den Menschen ganz kennt, der wird zugleich wissen, wie gar viel praktischer diese Menschenvernunft seyn würde, wenn man das, was so wirksam ist, auf unsre höhere Sinnlichkeit — auch mit diesem Beiworte dünkt mich diese Benennung noch zu sinnlich, — ganz benutzte, um den ganzen Menschen in uns aufzufassen, und ihn zu etwas zu machen, wovon wir, ungeachtet wir die Alten zu kennen glauben, noch immer einen sehr entfernten Begriff haben.

Aber eben der Dichter, der als blosser Dichter keinen grossen Einfluss auf seine Nation hat, würde doch, bei genauerm Studium der Bedürfnisse, der Grenzen, und zugleich der Allgewalt der Musik, die vortreflichste Gelegenheit haben, zu einer Erhebung der Menschheit überaus viel beizutragen, wenn er zweckmäsige Texte zu grossen Kompositionen liefern wollte. Doch, er könnte schon unüberdenklich viel Gutes würken, wenn er auch nur ganz simple, herz- und sinnvolle Lieder dichten wollte, die, ganz brauchbar für den Komponisten, allen Volksklassen in allen Situationen aus dem Herzen gegriffen wären. Diese würden überall die wahreste Lebensweisheit und den wahresten Lebensgenuss verbreiten, indem sie, durch ihre simplen, auf die Tiefe der menschlichen Empfindung berechneten schönen Melodien, jedes Menschen liebste Gesellschaft wären in seinem Geschäfte, in seiner Freude, in seinem Schmerze, in seiner Andacht, in jedem Zustande, wo es ihm leicht und wohl wird, sein Gefühl der Menschen oder nur sich selbst, der Natur und Gott laut werden zu lassen. Nur alsdann darf man hoffen, die menschliche Kehle, (dies erste und unerreichbarste Instrument, eben weil es Gott gemacht hat) allgemeiner kultivirt zu finden, wenn Texte und Melodien wirklich so sehr aus dem Herzen der Menschen genommen, und wieder darauf zurückgeführt werden; nur alsdann wird man erfahren, wie gar viel mehr gute Stimmen es unter uns giebt, als man gewöhnlich glaubt, und wie gar viel nützlicher und leichter es seyn wird, einen angenehmen Unterricht im natürlichen und schönen Vortrage solcher ganz einfachen Gesänge zu bekommen, als schwere Arien dafür mühselig zu studiren, deren Texte man nicht versteht, oder unbedeutend und wohl gar oft widersinnig findet, und deren ängstliches Absingen nichts zur Nahrung und nichts zum Lohne hat, als die erbärmliche Eitelkeit, sich dafür von Kennern und Nichtkennern, aus Ueberzeugung oder aus artiger Grimasse beklatscht und bebravo't zu hören. Statt dass also jeder redliche und schlichte Vater sich noch jetzo ein Gewissen daraus machen muss, seine Tochter so aufs Theater stellen, und ihren Kopf schwindlicht und ihr Herz stumpf machen zu lassen —

würde jener simplere, wahrere Gesang auf ihre ganze Denk- und Empfindungsweise den schönsten und wohlthätigsten und daurendsten Einfluss haben; sie selbst würde ihrem Manne kein süsseres Heirathsgut mitbringen, als, durch ihren Gesang, Freude zu jedem seiner Geschäfte, und Wiederklang jedes schönen Gefühls von ihr und ihm; sie würde auch schon dadurch ihren Kindern eine wahrere Bildung geben, als durch den grösseſten Theil unsrer moralisirenden Kinderschriften, die noch immer so unbegreiflich wenig auf die Natur und die Bedürfnisse der Kindheit berechnet sind.

Und wenn mich meine freudige Hofnung nicht ganz trüget, so sind wir nicht ferne mehr von dem glücklichen Zeitpunkte, wo gesunder Menschensinn und gesundes Menschengefühl in seine vollen Rechte tritt. Alle Wissenschaften und alle Künste werden mehr auf die Natur und Bedürfnisse, nicht einzelner Gelehrten und schulgerechter Kenner, sondern der ganzen Menschheit berechnet und angewandt. Allgemeine Glückseligkeit ist das erhabne Ziel, wonach alles streben muss, und wohl uns, wir sehen's schon um vieles näher. Bald schon werden sich alle die mannigfaltigen Beschäftigungsarten der Menschen freundlich bey der Hand fassen, und ihrer Bestimmung und ihrer Würde eingedenk, an der Beglückung und Beseligung der Menschheit gemeinschaftlich arbeiten. Auch Poesie und Musik werden bald nicht mehr so getrennt von einander seyn, wie bisher; auch sie werden einträchtiger und dadurch desto kräftiger, kräftiger wie viele sogenannte *solide* Anstalten, der Menschheit die schönste Ausbildung verschaffen helfen. Sie sind ursprünglich Zwillingschwestern, und herrschen am süsseſten, und darum am mächtigsten über unser Herz, über diese vielseitigste und gewaltigste Kraft der Seele, wie der grösseſte Dichter aller Zeiten und aller Nationen, wie Klopstock sagt. Denjenigen Männern, und vorzüglich Reichardten, sind wir sehr viel schuldig, die gerade tief genug in der Kenntniss des Menschen und der Kunst geschöpft haben, um zu wissen und kräftig zu lehren, was diese leisten könne und leisten müsse, um jenem den schönsten und wohlthätigsten Genuss zu verschaffen.

Mich dünkt, ich könnte nun einen geschickten Uebergang zu dem Texte machen, welcher die Veranlassung zu dieser etwas unverhältnissmässigen Vorrede ist, und dennoch will ich es nur gestehn: ich habe mich ziemlich weit von meinem Ziele verloren. Aber wenn man hier Verbreitung eines grössern und richtigern Kunstsinnes für das eigentlichste Ziel gelten lassen will, so wird man mir es wohl vergeben, wenn ich nicht die nächste Heerstrase zu ihm eingeschlagen habe, sondern mich kleinen Seitenwegen überliess, und während diesem angenehmen Spaziergange noch manches lernte, was ich grössern Einsichten gern zur Prüfung überlasse.

Der Text, den ich auch in Deutschland recht bekannt machen möchte, besteht, wie man sehen wird, grösstentheils aus Spruchstellen, die aber freilich manchmal sehr gewaltsam dazu angepasst worden, und welche, mit leichter Mühe mit noch weit zweckmässigern hätten vertauscht werden können. Man wird dies überaus zweckmässig finden. Denn wenn Religiosität die schönste Blüte unsrer Vernunft und unsrer Empfindung ist, wenn uns die Bibel, seit unsrer frühen Jugend vertraut und theuer war, wenn wir gewohnt sind, in jeder Stelle etwas Göttlicheres, Positiveres, und daher Unerreichbarkräftiges zu finden: so war es ein vortreflicher und sehr nachahmungswürdiger Gedanke, daraus, und fast nur daraus ein Ganzes zu bilden, und auf das grösseſte Ereigniss aller Jahrhunderte anzuwenden. Die Wirkung musste ausserordentlich seyn. Alles trug dazu bei: was die Zuhörer mitbrachten und was sie fanden.

„Der Abend vor der grossen Verbündung in Paris sollte diesem herrlichen Feste zum Vorspiele dienen. In der Kirche zu unsrer lieben Frauen daselbst sang man das Tedeum, und nie, es sey denn in der Londner Westminsterkirche, sah man vielleicht so viel Tonkünstler vereinigt. Die Ouvertüre vor dem Tedeum war voll Einfalt und Majestät, der übrige Theil der Musik voll Ausdruck: alle Zuhörer wurden davon ergriffen. Gegen das Ende brachten weislich aufgesparte Dissonanzen ein allgemeines Gefühl von Trauer hervor, und indem man dadurch die Eindrücke ehemaliger Unruhe und Furcht wieder in ihnen erweckte, so wurden alle Herzen zu dem wirkungsvollsten Recitative vorbereitet. Alle Betäubung, Schrecken und Angst, welche am 13. Julius 1789, dem Vorabende der Einnahme der Bastille, in Paris so herrschend gewesen, war in einem Rezitative geschildert. Man kann sich vorstellen, welche Wirkung diese Chöre von Stimmen und Instrumenten hervorgebracht haben müssen: sie war ernst und fürchterlich,

und erſchütterte die innerſte Seele. Etwas vermehrte noch um vieles das Schauerliche derſelben: der Klang einer groſsen Glocke, die ſich mit dieſer entſetzlichen Muſik vereinigte. Sie vergegenwärtigte wieder das Sturmgeläute, welches, während den drei erſten Tagen der Revolution, unabläſſig von allen Kirchen und Klöſtern ſcholl. Der fürchterliche Laut dieſer Glocke verurſachte eine unausſprechliche Betäubung und Unruhe. Alle Zuhörer athmeten ſchwer, alle Herzen waren von Entſetzen ſtarr. Endlich ſchwieg die Glocke; die Muſik ging zu einem entgegengeſetzten Ausdrucke über. Ein andres Rezitativ verkündete die gänzliche Niederlage der Feinde, und nach einigem Freudengetöne von Trommeln und Trompeten, endigte ſich alles in eine Hymne an Gott." —

Die Einnahme der Baſtille.

Ein geiſtliches Gedicht, nach Anleitung der heiligen Schrift. Am Ende das Herr Gott dich loben wir. Durch *Hrn. Desaugiers*.

Die Ouvertüre ſchildert gleich Anfangs die öffentliche Ruhe. Dieſe wird aber unterbrochen durch einen Bürger, der dem Volke die Verweiſung desjenigen Staatsminiſters, der ſein ganzes Vertrauen beſaſs, anzeigt.

Der Bürger.

Populi lugete; et gaudium veſtrum convertatur in mœrorem. Jac. 4. 9.	Ihr Völker traget Leid, und eure Freude verkehre ſich in Jammer.

Das Volk.

Quare?	Warum?

Der Bürger.

Protector noſter abeſt.	Unſer Beſchützer iſt ferne.

Chor des Volkes.

Heu nobis miſeris. Pſ. 120, 5.	Weh uns Armen!

(Man hört Sturm läuten.)

Deus!	Gott!

Die Weiber.

Reſpice ſuper nos et ſuper filios noſtros. Pſ. 115, 14.	Siehe herab auf uns und unſre Kinder!

Alle zuſammen.

Deus adjuva nos. Pſ. 79, 9.	O Gott, ſteh uns bei.

Der Bürger.

Confortamini et bellate. 1. Sam. 4, 9. *Vos enim ad libertatem vocati eſtis. Gal.* 5, 13. *Gladium evaginaverunt inimici, ut dejiciant pauperem et inopem. Gladius eorum intret in corda ipſorum. Pſ.* 37, 14. 15.	Seyd Männer und ſtreitet. Denn ihr ſeyd zur Freiheit berufen. Unſre Feinde haben gezogen das Schwerdt, zu fällen den Elenden und Armen. Aber ihr Schwerdt dring' in ihr eigen Herz.

Das Hauptchor. (Chœur en Coryphée.)

Der Bürger.

Apprendite arma. Pſ. 35, 2. — *Accingite gladium. Pſ.* 45, 4. *et debellemus potentes.*	Greift zu den Waffen. Gürtet euch mit dem Schwerdt, und laſst uns ſtreiten mit den Gewaltigen.

Das Chor. (anfangs noch dumpf.)

Apprehendamus arma, accingamus gladium, et debellemus potentes.	Greiſen wir zu den Waffen! Gürten wir uns mit dem Schwerdt! Streiten wir mit den Gewaltigen!

Der Bürger und das Chor.

Erubeſcant et conturbentur inimici noſtri. Pſ. 6, 11. *et fugiant et pereant. Pſ.* 68, 2. 3.	Unſre Feinde müſſen zu Schanden werden, und ſehr erſchrekken! Sie müſſen fliehen vor uns und umkommen.

Chor der Weiber, während dem vorhergehenden Chor.

O Deus! adjuva nos. Pſ. 79, 9.	O Gott, ſteh uns bei!

Der Bürger und das Chor.

Deus adjuvabit nos!	Gott wird uns beiſtehn.

Der Bürger.

Dominus reprobat concilia principum. Pſ. 33, 10. curramus et eruamus arcem inviſam. Deus pugnabit pro nobis. Jeſaias 52, 12. Vadamus.	Der Herr macht zunichte der Fürſten Rath. Laſst uns eilen, daſs wir zerſtören der Feinde Burg. Gott wird ſtreiten für uns! Auf!

(Kriegeriſcher Marſch. Das Volk kommt bis zur Feſtung. Kanonen werden auf daſſelbe geſchoſſen. Man giebt das Zeichen zum Angriffe. Kanonenſchüſſe werden wiederholt. Während der Belagerung ſchreit das Volk:)

Chor.

Corruat aedes ſervitutis. Portae ejus corruant. Jer. 14, 2.	Es ſtürze zuſammen der Knechtſchaft Behauſung! Es ſtürzen zuſammen ihre Thore!

(Ein allgemeiner Ausbruch des ganzen Orcheſters ſchildert den Sturz der Zugbrücke. Das Volk ruft aus:)

Chor.

Triumphamus!	Wir haben geſiegt!

(Man hört die Kriegstrompete, und das Getöne der Verwundeten und Sterbenden.)

Allgemeines Chor.

Vivat lex et libertas. Vivat rex. 1. Reg. 1, 25.	Es lebe das Geſetz und die Freiheit! Es lebe der König!

Der Bürger.

Expulſi ſunt inimici nec potuerunt ſtare. Pſ. 36, 13. et erunt opprobrium in gentibus. Judith 4, 9.	Unſre Feinde ſind verſtoſsen und mochten nicht bleiben! Sie werden ſeyn eine Schmach unter den Völkern.
Populi laudate Deum. Pſ. 117, 1.	Lobet den Herrn!

Das Chor.

Te deum laudamus etc.	Herr Gott! dich loben wir! etc.

Homburg. *F. W. Jung.*

2. Fortſetzung der Berichtigungen und Zuſätze zum Gerberſchen Lexicon der Tonkünſtler u. ſ. w. von J. F. Reichardt.

Dumeny (nicht Dumenil) wurde zu ſeiner Zeit weit mehr als Akteur wie als Sänger geſchätzt; indeſs iſt das Urtheil über ſeinen Geſang partheyiſch. *Matheſon* hat es aus des Abbé *Raquenet Paralelle des Italiens et des François* (1704) genommen, dem es darum zu thun war, die Franzoſen von Seiten des Geſanges gegen die Italiäner ganz herunter zu ſetzen.

Duni hat in Italien auch die Oper *Tordinona* geſchrieben. Zu der Anekdote von *Duni* und *Pergoleſi*, die im Jahr 1735 beide in Rom komponirten, gehört: daſs *Duni*, dem bei der Rivalität mit Pergoleſi (der indeſs doch auch erſt anfing in Ruf und Anſehen zu kommen) etwas warm ums Herz geweſen ſeyn ſoll, ſo bald er nur eine Probe von *Pergoleſis* Oper gehört hatte, ſehr ruhig war und nach ſeinem Triumphe zu *Pergoleſi* ſelbſt ſagte: Ihr habt zu ſchöne feine Sachen in Eurer Oper: das Theater verlangt groſse kecke Pinſelſtriche. Und wenn *Duni* hiernach arbeitete, ſo hatte er ſich ſeines Triumphs weiter nicht zu ſchämen: denn war er wirklich der Meiſter. Die Schaam wird ſich auch wohl erſt in *Paris* zur Verſchönerung der Erzählung von ſeinem Triumphe eingeſtellt haben: denn die Anekdote kommt aus Paris her, wo *Duni* die längſte Zeit ſeines Lebens nicht für das italiäniſche Theater, ſondern für das franzöſiſche komiſche Operntheater ſchrieb, das nur miſsbrauchsweiſe *aux Italiens* genannt wird, weil ehedem auch italiäniſche Operetten darauf gegeben wurden. Es iſt itzt um ſo wichtiger, daſs wir dieſe uneigentliche Benennung nicht durch *italiäniſches Theater* überſetzen, weil es itzt ſeit zwei bis drei Jahren auch ein italiäniſches komiſches Operettentheater in *Paris* giebt: dies heiſst *Theater de Monſieur*, und ſoll in ſeiner Art ganz vortreflich ſeyn. Dahingegen iſt das franzöſiſche Operettentheater *(aux Italiens)* dasjenige in Paris, wo noch allein ganz in der eigentlichſten franzöſiſchen Volksmanier geſungen wird, und zwar von Leuten die gröſstentheils keine Noten kennen, die oft vortrefliche Schauſpieler ſind, aber ſehr ſelten erträglich ſingen, ſondern gröſstentheils aus der Klaſſe

derjenigen sind, die wir auf kleinen französischen Theatern häufig in Deutschland gehört haben, und die nebst *Rousseau's Sarcasmen* unser bisheriges Urtheil über französische Musik bestimmt haben, uneingedenk, dass die grosse Oper in Paris von dem Operettentheater daselbst wenigstens und vielleicht mehr von einander abstehen als die Berlinische grosse italiänische Oper von der Operette auf dem deutschen Nationaltheater. Auf dem Theater *aux Italiens* ist nur Eine wirkliche Sängerin, Dem. *Renaud*, die aber von ihrem Vater, der lange Violinist in Italien war, dort zur Sängerin gebildet wurde.

Duport der jüngere ist seit 1789 auch bei dem Königlichen preussischen Orchester engagirt, und lebt, wie die ganze Kammermusik des Königs ausser der Carnevalszeit oder wenn der König sonst Opern in Berlin aufführen lässt, in Potsdam. Wer die beiden Brüder nebeneinander hört, wird sich leicht überzeugen, dass der ältere Bruder ein vollkommener Virtuose aus der ältern französischen Schule, die besonders das Grosse, Bedeutende suchte, und der jüngere Bruder ein eben so grosser Virtuose aus der neuen französischen Schule ist. An Fertigkeit und Präcision ist dieser eben so wenig zu übertreffen als der ältere an grossem vollen Ton und Kraft und Bedeutung im Vortrage.

S. 364 fehlt:

Dupuits, ein junger braver Violinist am Hofe des Prinzen Heinrich von Preussen in *Rheinsberg*.

Durante (Francesco) Nicht zu *Cantaten* hat dieser Meister die *Themata* von Scarlatti *erborgt* und *verschönert*: sondern er nahm die Hauptmelodieen aus Scarlattis schönen einstimmigen Cantaten, und bearbeitete sie als Duetten. XII Duetten, die ich auch samt den Scarlattischen Cantaten, die dabei zum Grunde liegen, besitze, die sind es, in denen Durante eine musikalische Sitte damaliger Zeit ausübte. Es war eine sehr wohlgewählte Arbeit, die da zeigt, dass *Durante* sich selber kannte. Er hatte nicht das Genie und die angenehme Leichtigkeit schöne gefällige Melodieen zu erfinden, verstand aber die contrapunktischen Künste wie Einer. Indess sind diese Duetten nicht seine grössten und berühmtesten Arbeiten, wenn gleich seine bekanntesten. Ich besitze noch ein *Oratorium* und ein *fünfstimmiges Magnificat* dieses Meisters von vorzüglichem Werthe. Uebrigens kann er nicht schon 1715 Kapellmeister am Conservatorio St. Onofrio in *Neapel* gewesen seyn, denn er trat 1745 daselbst erst an *Leo's* Stelle als Kapellmeister.

Dussick (Joh. Ludwig) ist itzt in Paris, und soll sehr vielen Beifall haben.

Eccles (John) hat in *London* auch folgende Werke stechen lassen. *Judgment of Paris. Great Collection of Songs.*

Eck (Joh. Friedr.) ist itzt unstreitig einer der allerersten Violinisten in Europa: er besitzt alles was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört, und was itzt so wenige haben; grossen und schönen Ton, vollkommen reine Intonation — was sehr, gar sehr viel heisst — Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz ausserordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit. Ausser *Salomon in London*, wie ich ihn 1786 in London hörte, hat mir kein Violinist grösseres Vergnügen gewährt. Er hat auch das Verdienst, an seinem jüngern Bruder einen sehr guten Violinspieler zu ziehen.

Engel (Joh. Jac. Professor) hat auch die Operette: *die Apotheke* fürs deutsche Theater geschrieben. 1772 und 73 wurde sie mit Neefe's Komposition auf verschiedenen Theatern aufgeführt.

Fasch (Karl) nicht blos ein *Kyrie* und *Gloria* hat *Fasch* für 16 *Singstimmen* komponirt, sondern eine ganze *Messe*, der er einen so hohen Grad von Korrektheit und Vollendung giebt, dass sie gewiss das vollkommenste Muster in der Art werden wird. In dem achten Stück meines Kunstmagazins hab' ich ein Stück daraus abdrucken lassen und mehreres darüber beigebracht.

S. 396 fehlt:

Fago (Nicolo) einer der berühmtesten Komponisten im Anfange dieses Jahrhunderts. Ausser seinen fleissig gearbeiteten Kirchensachen werden in Italien seine *Cantaten* beim Klavier zu singen sehr geschätzt.

S. 395 fehlt:

Falgera, ein Churfürstl. Bayerischer Hofmusikus, der für das Münchner Theater die Musik zu grossen pantomimischen Ballets: z. B. zu dem Ballet: *die Schäferstunde* mit vielem Beifall komponirt hat.

S. 401 fehlt:

Fedele (Dan. Teof.) der eigentlich ein Deutscher war, und *Treu* hiefs, fich aber nie fo fchrieb. In den Jahren 1725, 26 und 27 fchrieb er folgende Opern: *Aftarto*, *Coriolano*, *Ulyffe*, *Endimione* und fpäter, die Operette *Donchifciotto*.

S. 401 fehlt:

Fehre Vater und Sohn, beide fehr brave Klavierfpieler, ehemals in *Mietau*. Der Vater, dünkt mich, ift todt, und der Sohn itzt an *Müthels* Stelle in *Riga*.

Feo (Francefco) ift nach einer grofsen Meffe und einem Motett *alla capella*, fo ich von ihm befitze, einer der allergröfsten Kirchenkomponiften die Italien je gehabt hat; ich würde jene Meffe für das Meifterftück des *Leon: Leo* halten, wenn ich nicht aus den Händen eines fehr eifrigen Schülers von *Leo*, des Kapellmeifters *Sala* in *Neapel*, die eigenhändige Originalpartitur von *Feo* erhalten hätte. Die Meffe ift für 10 *Singftimmen* und ein ganz vollftändiges Orchefter von *Violinen*, *Bratfchen*, *Violoncellen*, *Hoboen*, *Flöten*, *Fagotten*, *Waldhörnern* und *Trompeten* gefchrieben; und die Benutzung und Bearbeitung der blafenden Inftrumente, die zuweilen ein eigenes Orchefter gegen das Orchefter der Saiteninftrumente formiren, mufs alle die neuern Komponiften, die fich einbilden, in einer folchen Anwendung der Blasinftrumente neu und original zu feyn, eben fo befchämen, wie mich felbft. Es ift diefe Meffe eines der feltenen ächten Kunftwerke denen man kein Zeitalter und kein Vaterland anfieht. Die Verehrer *Händels* und *Bach's* werden fie eben fo gewifs für eine Arbeit diefer Meifter, als andere für die Arbeit der gröfsten italiänifchen Komponiften halten. *Feo* mufs wenig von feinen Arbeiten haben bekannt werden laffen, feine Sachen find fehr fchwer zu haben. Noch mufs ich eines komifchen *Intermezzo's* von diefem grofsen Meifter erwehnen, das mit aufserordentlichem Witz im ächt komifchen Styl gefchrieben ift: wobei aber, wie in den Werken aller grofsen Meifter, vortrefliche korrekte Arbeit ift.

S. 404 fehlt:

Ferini, ein Kaftrat der am Ende des vorigen Jahrhunderts, auffer feinem Talent als Sänger auch dadurch in *Rom* fehr berühmt war, dafs er die Frauenrollen in der grofsen Oper mit vielem edlen Anftande und ächter Grazie bis zur äufferften Täufchung fpielte. Mir fcheint diefes defto merkwürdiger, da alle Kaftraten, die ich in *Rom* in Frauenrollen auf dem Theater fah, widrig und ekelhaft anzufehen waren.

S. 408 fehlt:

Le Fevre, ein braver Violinift in Berlin, der 1777 ftarb, da er eben zum Anführer eines damals neuerrichteten Orchefters fürs franzöfifche Hoftheater erwählt wurde, und im Begriff war eine Sammlung Oden, Pfalmen und Lieder drucken zu laffen, die gar nicht von gemeiner Arbeit waren.

S. 409 fehlt:

Fiala, der befte noch lebende *Gambift*. 1790 liefs er fich im Sommer in Breslau vor dem Könige, und bald darauf auch in Berlin mit grofsem Beifall hören. Vielleicht ift er auch derfelbe, der im Lexicon S. 408 als Hoboift genannt wird: jener ift auch ein Böhme.

Finazzi (Filippio) hat auch die grofse Oper *Themiftocle* in Mufik gefetzt.

S. 414 fehlt:

Fiorillo (— — —) ein Sohn des vorigen, der ein fehr gefchickter Virtuofe auf der Mandoline ift, auch die Violine brav fpielt, und viel angenehme Sachen für beide Inftrumente komponirt. Vor 12-14 Jahren hielt er fich in Pohlen auf, reifte dann in Deutfchland und Italien, und lebt feit 1785 in Paris, wo er mehrere *œuvres*, Quartetten, Sonaten u. d. gl. hat ftechen laffen.

Fifcher (Ludwig) Königlicher Sänger bei der grofsen italiänifchen Oper in Berlin, verdient einen ausführlichern Artikel: denn er ift ein vortreflicher *Bafsfänger*: feine Stimme hat faft die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines *Tenors*, dabei ift weder feine Tiefe fchnarrend noch feine Höhe dünn; die Stimme giebt beides mit völliger Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe feiner Singart darf man nur fagen, dafs er ein braver Schüler des grofsen Tenoriften *Raff's* ift, der in der ganzen europäifchen fingenden Welt für den erften Tenoriften galt, und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle, als vielleicht noch je ein Bafsfänger gehabt hat, und in feiner Aktion weifs er fich auf dem ernfthaften Theater wie auf dem komifchen zu nehmen.

Seine Lebensumftände find folgende: Er ift 1745 in *Mainz* geboren, und war fchon als

Sänger in Diensten des damaligen Churfürsten, als er mit Bewilligung des Churfürsten nach *Mannheim* ging sich unter der Leitung des grosen Tenoristen *Raff* ganz auszubilden. Es wurde ihm vom Pfälzischen Hofe bald ein Engagement angetragen; er nahm es an, und blieb eilf Jahre dort. Das letzte Jahr war er mit dem Hofe und der ganzen übrigen Churfürstlichen Kapelle in *München*. Von da ward er nach *Wien* für das Kaiserliche *Nationaltheater* berufen. Aus Misvergnügen über einige Neuerungen beim Theater, nahm er nach 4 Jahren seinen Abschied, ging nach *Paris* und sang dort im *Concert spirituel* mit grosem Beifall. Von *Paris* ging er nach *Italien*, wo er besonders in *Neapel* bei Hofe eine sehr günstige Aufnahme fand: er sang öfters beim Könige in *Caserta* und spielte im *Figaro* den *Bartholo*. Von *Neapel* ward er nach *Rom* berufen, wo er im Theater *Argentina* in einer grosen Oper von *Mareschalchi* sang. Das folgende Jahr sang er und seine Frau in *Venedig* im Theater *St. Benedetto* in der Oper *Ademira* von *Luchesi*. Auf einer nachherigen Reise nahmen beide ein Engagement beim *Fürsten von Turn und Taxis* in *Regensburg* an, wo sie 5 Jahre blieben. Im Jahre 1783 war Herr *Fischer* in *Berlin* und sang mit grosem Beifall bei Hofe und im Publikum. 1789 ward er vom Könige wieder nach *Berlin* berufen, um in meiner Oper *Brenno* die Hauptrolle zu singen. Er sang und spielte diesen alten gallischen Helden mit so ausserordentlichem entschiedenem Beifall, dass der König ihn gleich nach der ersten Vorstellung auf immer mit *zweitausend Thaler* jährlichen Gehalts engagirte.

Fischer (Madame, geb. *Strasser*) ward 1758 in *Mannheim* geboren, und erlernte die Singekunst von einem dortigen Singemeister *Giorgetti*: 1772 ward sie beim Pfälzischen Hofe engagirt, und folgte 1773 mit Einwilligung des Churfürsten einem Ruf von dem Würtembergischen Hofe. In *Ludwigsburg* sang sie während dem Carneval in der grosen Oper *Fetonte* und in 10 *Operetten*. Sie folgte dem Pfälzischen Hofe nach *München*, verheirathete sich dort 1779 mit Herrn *Fischer*, trat mit ihm zugleich ein Engagement beim Kaiserlichen Nationaltheater in Wien an, folgte ihm dann nach *Venedig*, wo sie mit grosem Beifall sang, trat dann mit ihm zugleich in die Dienste des Fürsten von *Turn und Taxis*, und würde gewiss auch schon in Berlin ihr Engagement gefunden haben, wenn eine Brustkrankheit, die sie in den Jahren 1789 und 1790 überstanden, sie nicht genöthigt hätte, sich bisher zu schonen. Wenn *Mad. Fischer* itzt ihre starke klingende *Sopranstimme* in eine *Contr' Altstimme* verwandeln will, so wird sie mit weniger Gefahr, und gewiss durch eine schöne Tiefe, und ihre grosse Fertigkeit und Präcision künftig mit eben demselben glücklichen Erfolg ihr Talent anwenden und zeigen können.

Fischer (F. A.) der Hoboist, reiste im Jahr 1787 in Deutschland, und war auch in Berlin. Seine Feinde müssen ihm zu dieser Reise, mit der er seinem alten Ruf sehr schadete, gerathen haben.

S. 418 fehlt:

Fischietti (Giovanni) ein neapolitanischer Kapellmeister. Mir ist von ihm eine Oper bekannt, die 1737 unter dem Titel: *La Costanza Comedia per musica* bekannt wurde.

S. 419 fehlt:

Fleischmann ein braver Violoncellist in der Königlichen Kapelle zu Berlin. Er pflegt den König bei seinen Reisen zu begleiten.

S. 421 fehlt:

Floroni (— —) ich besitze eine achtstimmige *Messe* von ihm, die er in Mayland geschrieben hat. Der Schreibart nach scheint er mir gegen die Mitte dieses Jahrhunderts gelebt zu haben,

S. 423 fehlt:

Foignet einer der besten Singemeister in *Paris*: er hat auch einige kleine französische Singesachen stechen lassen.

S. 430 hätten wohl J. R. und G. Forster, die Weltumsegler, genannt werden sollen. Sie haben nicht nur in der Beschreibung ihrer Reise um die Welt mehrere Nachrichten von dem Gesange vieler wilden Völker und einige Gesänge selbst aufgezeichnet, sondern auch viele musikalische Instrumente der Wilden, die im *Londoner Museum*, in dem Kabinet des *Fürsten von Dessau* u. a. O. aufbewahrt werden, nach Europa gebracht.

Franz (Johann Christian) der Bassänger, ein Schüler von Concialini, dem *Castraten?* so wenig als er sein Sohn ist. Er singt nicht nur in *Oratorien*, sondern seit 1787 auch in der grosen italiänischen Oper mit Beifall, den ihm seine angenehme Stimme und Gestalt erwirbt.

S. 442.

Fremse soll *Freuense* heifsen.

Frick (P. J.) lebt nicht müfsig in London, sondern arbeitet an einem System der Musik, durch welches er die Kunst sehr aufzuhellen und weiter zu bringen hofft. Auch giebt er Unterricht dort im Klavier.

S. 451. *Friedrich II.*

Ich mag mit Herrn G. über die Art, wie er in diesem Artikel meine frühesten, frühern, spätern und spätesten Urtheile und Erzählungen von meinen Studentenjahren an bis zum letzten Jahre meines zehnjährigen Dienstes als Kapellmeister bei diesem grofsen Könige, und später zusammengestellt und kommentirt hat, nicht rechten, weil es einer meiner heiligsten Grundsätze ist: über meine Werke und Schriften nie öffentlich zu streiten. Ich will diesem Artikel nur den eigentlichen und tieferen Grund beifügen, auf dem die Beharrlichkeit des Königs in seinem Geschmacke vorzüglich beruhte. Sie betraf nicht nur die Musik, sondern alle andere Dinge, deren Ausführung hier aber nicht hergehört, eben so sehr. Da der König 1740 zur Regierung kam, war er wirklich von dem damaligen Zustande der Künste und Wissenschaften sehr unterrichtet. Er hatte den gröfsten Theil seines vorigen Lebens ganz den Wissenschaften und Künsten gewidmet. Dies konnte nun, da er den Thron mit dem Vorsatze bestieg, selbst zu regieren, und sich als Eroberer und Held Ruhm zu erwerben — wie seine Briefe und Schriften bezeugen — nicht so fortgesetzt werden. Von nun an sollten ihm die Künste und Wissenschaften nur Erholungsgenufs nach Regierungsgeschäften und Heldenarbeit gewähren. Seine königlichen Grundsätze und Beschäftigungen hinderten ihn also, die Fortschritte und Neuerungen in den Künsten und Wissenschaften eben so ernstlich und aufmerksam wie bisher zu verfolgen; sein Königssinn litt' aber nicht, dafs dieses für Zurückbleiben gälte, und so mufste in ihm selbst schon die Maxime entstehen: *so soll es nun damit bleiben.* Hierzu kam nun aber noch, dafs er damals von Männern umgeben war, die einen hohen Begriff von der Kunst hatten, die wohl wufsten, dafs die Tonkunst in Italien ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, und dafs *Leo* und *Vinci*, die die Periode der grofsen edlen Musik beschlossen, und die die angenehmere, durch mannigfaltigere Reitze ergötzende Musik anhuben, Nachahmer erweckten und in Schaaren erwecken würden, die die neuen Reitze und bald die Flittern und Purpurlumpen, die sie selbst den Reitzen wieder umhingen, für ihre alleinige Gottheit halten würden, dafs jene beiden Männer mit einem Worte in ganz Italien keinen Nachfolger hätten, wie sie solche in Deutschland an *Hasse* und *Graun* wirklich hatten; und was war natürlicher, als dafs diese Männer, die in eben dem grofsen Sinn und Geschmack Virtuosen in der Kunst waren, dem Könige grofse Verehrung für den damaligen Zustand der Musik und Abscheu gegen alle Neuerungen einflöfsten. *Quanz* der in seiner Art ein sehr despotischer Regent war, hatte hieran den gröfsten Antheil; ihn und seine Meinungen erkannte man auch in allen Aeusserungen und Urtheilen des Königs über die Kunst. Dafs Quanz *Hassen* so vorzüglich, oft selbst zum Nachtheil *Grauns* in Schutz nahm, beruhte auf persönlicher Freundschaft und Aehnlichkeit der Charaktere. Sie hatten zusammen in Italien gelebt, Quanz war Zeuge des ersten Beifalls, welchen *Hasse* in Italien fand, ein Beifall der damals etwas mehr bedeutete als itzt, und gewifs nicht blos auf Vorurtheil sich gründete. *Hasse* war ihm, wie er selbst erzählt, in Italien sehr freundlich begegnet; *Hasse* kam bald in *Dresden* zu sehr hohen Ehren, welches auf *Quanz* nicht wenig wirken mufste, da er die Dresdner Musik zu der er vorher gehörte immer als Muster vorstellte, und vor allen in Ehren hielt; und — was auf Leben und Urtheile so grofsen Einflufs hat - *Quanz* war ihm ähnlich an Charakter, dahingegen *Graun*, den *Quanz* anfänglich mehr als Sänger wie als Komponist behandelte, mit seiner Sanftmuth vieles ertrug, was er nicht ertragen durfte und sollte. — Auf dieses Verhältnifs zwischen *Quanz*, dem Lehrmeister des Königs, und *Graun* dem Kapellmeister desselben, beruhen noch in *Berlin* unvertilgbare Mifsbräuche. — Genug, ohne diese Privatfreundschaft wären vielleicht *Leo* und *Vinci* schon zu ihrer Zeit in Berlin so bekannt geworden, wie es *Hasse* bald wurde, dem freilich die Nähe von Dresden auch zu statten kam.

Wie weit des Königs Abscheu für neue Musik, und besonders Musik der neuern Italiäner ging, die ihm durch ihre grofse Liebe und häufige Bearbeitung der komischen Oper höchst verächtlich geworden waren, kann man aus folgendem Urtheil des Königs ersehen, das ich seiner Originalität wegen mit seinen ganz

eignen Ausdrücken herſetzen will. Da der König mich 1775 von *Königsberg* zu der Kapellmeiſterſtelle berief, und ich dem gewöhnlichen Vorurtheil gemäſs vermeinte, es würde mir doch wohl zum Nachtheil bei ihm gereichen, daſs ich noch nicht in Italien geweſen, ich mir auch feſt vornahm, ihn bei der erſten Veranlaſſung um die Erlaubniſs zu einer italiäniſchen Reiſe zu bitten, und er mich nun nach Potsdam kommen lieſs, war ſeine erſte Frage, ob ich in Preuſsen geboren wäre, und die zweite, ob ich in Italien geweſen wäre: meinem *Nein* folgte auf den Lippen ſchon die Bitte, mich hinzuſchicken; kaum aber hatte ich dieſes unerwartet glückliche *Nein* ausgeſprochen, als der König mir mit ſtärkerm Ton in die Rede fiel und ſagte: *das iſt ſein Glück; hüt' er ſich für die neuen Italiäner, ſo'n Kerl ſchreibt ihm wie'ne Sau.* Seine Sänger durften in den Kammerconcerten auch nie andre Arien ſingen als von *Haſſe* und *Graun*, oder die ſo ganz in dem Styl dieſer Meiſter geſchrieben waren, daſs man ſie dafür nehmen konnte. Selbſt fremde Sänger und Sängerinnen, die ihre mitgebrachte Muſik ſangen, bekamen ſehr oft das Kompliment zu hören, daſs es ihm leid thäte, daſs ſie ihre ſchöne Stimme und ihr Talent an ſolche Bierhausmuſik *(Muſique de cabaret)* verſchwendeten; und wenn er ſie in Potsdam aufhielt und öfterer hören wollte, ſchickte er ihnen wohl Grauniſche und Haſſiſche Arien, und lieſs ihnen einige Wochen Zeit, ſolche zu üben. Der italiäniſchen *Opera buffa*, die zuweilen, wiewohl ſelten, für hohe Gäſte in Potsdam ſpielen muſste, wohnte er aus Abſcheu für die neue und komiſche Muſik äuſſerſt ſelten und faſt nie ein ganzes Stück hindurch bei.

Friedrich Wilhelm.

Von dieſem Könige hätte in einem muſikaliſchen Lexicon vorzüglich verdient als Gegenſatz angeführt zu werden, daſs er ſich durchaus für keinen Geſchmack in der Muſik ausſchlieſslich erklärt, ſondern bisher Werke von allen Arten aus allen Schulen und Stylen aufführen läſst. Schon als *Kronprinz* lieſs er eben ſo gerne groſse *Händelſche* Oratorien als franzöſiſche Operetten in ſeinen Concertmuſiken aufführen, hörte damals in meinen für ihn errichteten *Concerts ſpirituels*, bei denen mein Hauptbeſtreben dahin ging, die vortreflichen und in Berlin ganz unbekannten Arbeiten der ältern groſsen Italiäner bekannt zu machen, eben ſo gerne die *Oratorien* und andere Kirchenſachen von *Leonardo Leo*, als das *Carmen Seculare* von *Philidor;* machte beim Antritt ſeiner Regierung gleich die ſehr gute Einrichtung, daſs jährlich eine Oper von ſeinem Kapellmeiſter und eine daneben von einem Fremden aufgeführt werden ſonte, welches auch bisher 1788 in meiner *Andromeda* und *Bertoni's Orfeo*, 1789 in *Naumanns Medea* und ſeinem und meinem *Proteſilao*, *) 1790 in meinem *Brenno* und *Alleſſandri's Ulyſſe* ausgeführt worden iſt, und ohne meine Bruſtkrankheit, die mich im Oktober 1790 überfiel, und mich am Einſtudiren und Dirigiren meiner eben beendigten Kompoſition der Oper *Olimpiade* hinderte, auch 1791 mit meiner *Olimpiade* und *Alleſſandri's Dario* geſchehen wäre. So ward die Olimpiade aber erſt im Oktober bei den Hofvermählungen aufgeführt. Auch hätte der König ſchon *Glucks Alceſte* aufführen laſſen, wenn es bisher nicht an guten Tenorſtimmen gefehlt hätte, und es nicht allem geſunden Urtheil und Geſchmack zu ſehr entgegen wäre, dieſe Oper, mit der *Gluck* ſogar in Italien den Verſuch wagte, die *Kaſtraten* vom Theater zu verdrängen, und daher die männlichen Rollen in ſeiner *Alceſte* für lauter Tenor und Baſsſtimmen ſchrieb, dieſe mit *Kaſtraten* beſetzen zu laſſen, und ſo eine ächt tragiſche Oper, deren Intereſſe auf ehelicher und elterlicher Liebe beruht, von *Kaſtraten*

*) Daſs *Naumann* und ich die Oper *Proteſilao* zuſammen in Muſik zu ſetzen bekamen, hatte folgende Veranlaſſung. Ich ſollte ſchon im Jahr 1789 die Reiſe nach Italien machen, die ich hernach ein Jahr ſpäter machte; es verzog ſich aber damit bis in den November. Die zweite Oper für den Carneval ſollte *Fedra* von *Paeſiello* ſeyn, die wollte ſich aber für die hieſigen Sänger nicht recht paſſen; mir allein nun noch eine Oper zu bearbeiten aufzutragen, dazu hielt man es für zu ſpät, und ſo wählte man eine Oper von zwei Akten, und N. und ich loſeten um die Akte. Mir fiel der erſte zu. Indeſs nahmen wir uns beide gleich vor, daſs jeder die Oper ganz komponiren wolle. Sobald ich mit meinem erſten Aktfertig war, ging ich an den zweiten, wurde auch damit bis zur erſten Probe des Naumanuſchen zweiten Akts fertig, und gab meine bereits ins reine geſchriebene Partitur des zweiten Akts an dieſem Tage an N., damit auch er ſich die Luſt machte, zu ſehen wie wir beide den Akt verſchieden behandelt hätten. Im vorigen Jahr hat mir N. geſchrieben, daſs er nun auch den erſten Akt bearbeitet habe.

vorstellen zu sehen. Eben so sieht der König auf seinem kleinen Theater mit gleichem Vergnügen italiänische, französische und deutsche Operetten. Bei der Anwesenheit der Erbstatthalterin von Holland wurden in *Charlottenburg*, einem Königl. Lustschlosse, der *Tischler, il Falegnamo* von *Cimarosa* durch die italiänische Operistentruppe des Königs, und *Nina* mit der französischen Musik von *D'Alleirac*, und *Claudine von Villa bella* von Göthe mit meiner Musik durch die Sänger und Sängerinnen vom deutschen Nationaltheater vorgestellt.

In den Concerten des Königs spielen die Virtuosen und singen die Sänger Sachen von allen italiänischen, französischen und deutschen Komponisten ganz nach eigner Wahl. Zur Fastenzeit werden in diesen Concerten Oratorien von italiänischen und deutschen Komponisten aufgeführt, u. s. w.

Als merkwürdige Beweise der Freigebigkeit und Grofsmuth des Königs gegen Künstler hätte verdient angeführt zu werden: 1) dafs der König allen alten Kapellisten des vorigen Königs, die auch itzt nicht mehr gebraucht werden, ihr volles Gehalt gelassen, und einigen Pensionirten sogar erlaubt hat, ihre Pension auswärtig zu verzehren. So hat der Tenorist *Grassi*, der 14 Jahre beim vorigen Könige in der grofsen Oper gesungen hat, sein halbes Gehalt als Pension behalten, mit der Freiheit solche in Italien zu verzehren. Auch ertheilt der König Musikerwittwen ansehnliche Pensionen. So hat die Wittwe seines ehemaligen Lehrmeisters im Violoncell *Graziani*, das halbe Gehalt ihres Mannes, nämlich 600 Thaler Pension behalten; eben so der Wittwe des ehemaligen Fagottisten Eichner u. a. m. 2) Dafs der König ansehnliche Pensionen jährlich giebt, zur Unterstützung und Ausbildung junger fähiger Künstler: unter den Artikeln *Himmel, Jonas, Möser* findet man hiervon einige Belege; es könnten noch weit mehrere genannt werden. 3) Kann *ich* auch wohl das zu den merkwürdigen Beweisen der Freigebigkeit zählen, dafs der König mir auf mein Gesuch einen dreijährigen Urlaub mit Beibehaltung meines vollen Königlichen Gehalts, ertheilt hat, um durch ruhigen Landaufenthalt und einige Reisen meine im vorigen Jahre durch eine tödtliche Krankheit sehr geschwächte Gesundheit ganz wieder herstellen zu können.

Frischmuth (Johann Christian) ist 1789 zu Berlin gestorben. *Wessely* ein braver und gebildeter junger Tonkünstler jüdischer Nation, der schon seit einigen Jahren neben *Frischmuth Musikdirektor beim deutschen Nationaltheater* war, trat nun ganz an seine Stelle und ist seit der Zeit sehr eifrig bemüht, das Orchester zu verbessern, wovon das Publikum auch schon, besonders bei der Aufführung von *Mozard's* vortreflichem *Figaro* merkliche Wirkung verspürt hat.

Gabrieli (Catharina.) Einige Scenen die ich im vorigen Jahr 1790 mit ihr in *Rom* erlebte, hab' ich an einem andern Orte erzählt, da sie neues Licht auf ihren höchst eigensinnigen Charakter werfen, durch den sie eben so sehr als durch ihr grofses Talent berühmt geworden ist, und von dem im Lexicon einige Züge angeführt werden, unter denen aber doch der stärkste fehlt: Da sie einst in Petersburg auf keine Weise zu bewegen war in der Oper zu singen, und ihr die Kaiserinn unter andern sagen liefs: es sey sehr undankbar von ihr gehandelt, da sie ein Gehalt hätte wie es nur ein Generallieutenant bekäme, liefs sie der Kaiserinn sagen: sie möchte denn doch ihre Generallieutenants in der Oper singen lassen.

Galuppi (Baltasar.) Zu seinen Arbeiten fürs komische Theater gehört auch die Operette: *l'avaro punito*.

S. 473 fehlt:

Garat (le cadet) ein pensionirter Sänger der Königin von Frankreich, der bei einer angenehmen Tenorstimme das Talent hat, alle Sänger und Sängerinnen aus allen Nationen und Schulen mit aufserordentlicher Wahrheit nachzuahmen, welches ihm von der Königin eine Pension von 6000 Livres erwarb.

Giacomelli (Geminiano) hat auch 1724 in Mayland folgende beyden Opern geschrieben: *Catone in Utica* und *l'Arrenione*.

Giornovichi u. s. w. S. 509 ist mit dem Jarnowich S. 687 Eine und dieselbe Person. Er verliefs 1783 die Dienste des damaligen Kronprinzen, jezigen Königs von Preufsen, weil er zu stolz war um unter dem Violoncellisten *Duport* zu stehen, der damals schon als Lehrmeister des Kronprinzen im *Violoncell*, wiewohl er eigentlich in des Königs Diensten stand, die Direktion der Musik des Kronprinzen sich zuzueignen strebte. Es war nicht möglich, dafs diese beiden gleichgeschickten Virtuosen länger zusammen dienen konnten, da *Giornovichi*, als ein sehr heftiger Charakter seine Rache an *Duport* aufs äufserste trieb. Er forderte ihn nach

einem Concert beim Kronprinzen auf den Degen heraus, und da *Duport* sich darauf nicht einlassen wollte, trieb er seine Hitze so weit, dass *Duport* sich mehrere Tage in seinem Hause verschlossen halten musste, um sein Leben in Sicherheit zu stellen. Dass man G. darauf mit grossem Bedauern abreisen sahe, kann man sich leicht denken, da er wirklich einer der grössten Virtuosen ist, die je für die Violine existirt haben.

Gluck (Christoph.) Ich will hier nur die nöthigsten Berichtigungen anbringen, und mich mehrerer Zusätze, die sich mir in grosser Menge zu diesem Artikel darbieten, und meines eignen Urtheils enthalten, weil ich seit *Glucks* Tode die Idee gefasst habe, sein Leben zu schreiben, und dazu nur manche Nachricht und genauere Bestimmung des schon Bekannten von seinen nächsten Freunden erwarte. *Gluck* ist 1714 in *Böhmen* auf einem Dorfe geboren. 1738 kam er nach Mayland und schrieb dort seine erste Oper. Bald darauf arbeitete er für die meisten Theater in Italien. Seit seinem Aufenthalte in *London* war er auch in *Dännemark* und wieder in *Italien*, darauf in *Wien* und wieder in Italien, dann wieder in *Wien*, wo er ausser den unter den französischen Opern angezeigten kleinen Stücken auch noch folgende für ein Kaiserl. französisches Theater komponirte: *La fausse Esclave*, *Le Cadi duppé*, *L'Arbre enchanté*, *L'Yvrogne corrigé*, *Le diable à quatre* und auch einige andre, sagt ein französisches Manuscript, das ich über sein Leben in Händen habe. Ausser den angeführten italiänischen Opern sind mir auch noch von ihm bekannt: *La Clemenza di Tito* und *Antigono;* auch weiss ich mit Gewissheit, dass er in frühern Jahren noch mehrere Opern in Italien geschrieben hat. Seine Hermannsschlacht ist leider mit ihm begraben, so auch mehrere seiner Kompositionen Klopstockischer Oden. Eine davon, *der Tod*, schrieb ich noch im Jahr 1775 aus seinem Munde auf. Dass er auch Kirchensachen geschrieben haben soll, ist mir ganz unbekannt.

Ausser den Anekdoten von dem Künstlerleben dieses wahren Genies, die ich selbst in meinem Kunstmagazin von ihm habe abdrukken lassen, und auch bereits in mehrern deutschen Schriften von ihm stehen, erzählt das vor mir liegende französische Manuscript von der Hand eines Kavaliers in *Wien* noch folgende: „*Gluck* der im Jahr 1738 in dem Hause des Prinzen *Melzi* in *Mayland* als Musiker engagirt war, und schon verschiedene Beweise von seinem musikalischen Genie gegeben hatte, wurde aufgefordert, eine grosse Oper fürs Mayländische Theater zu komponiren. *Gluck* nahm diese Auffoderung an, und indem er sich den Eingebungen seines Geniees überliess, entfernte er sich von der gewöhnlichen Bahn der andern Komponisten seiner Zeit und schrieb eine ganz expressive Musik. Ein Genre, worin er nachher so sehr excellirte, und welches er so zu sagen erschaffen hat. Bei dieser Gelegenheit ereignete sich folgende Anekdote. *Gluck* war ein vertrauter Freund von *Sanmartino*, der damals einen grossen Namen hatte und zu *Mayland* lebte. Er unternahm indess seine neue Arbeit ohne irgend jemanden dabei zu Rathe zu ziehen, und beendigte so die Oper bis auf eine Arie, die andre Worte erforderte und deshalb noch unkomponirt blieb. Die erste Probe von *Glucks* Oper wurde im Theater gehalten, und die Neugierde zog eine Menge Menschen hin, die ungeduldig war, diesen ersten Versuch eines neuen Komponisten zu beurtheilen. Die Ohren der Zuhörer waren an dieses Genre nicht gewöhnt, und alle lachten in ihren Bart und hielten sich über den jungen Komponisten auf. *Gluck* bemerkte es, sagte nichts und blieb seinem Genie getreu. Die eine noch unkomponirte Arie schrieb er aber in einer ganz verschiedenen Manier, und suchte damit blos den Ohren zu schmeicheln, ohne sich ans übrige Ganze zu kehren; ganz nach den Wünschen der Italiäner, die dieses lieben, weil sie im Theater nur ein superficielles Vergnügen suchen, ohne die Arbeit zu ergründen, und auf das Ganze zu achten. Die Generalprobe zog noch mehr Menschen hin, und so wie die Zuhörer die neue angenehme Arie nur hörten, brachen sie in den lautesten Beifall aus, und raunten sich ins Ohr, die Arie sey von Sanmartino. Gluck sah' und hörte alles, und schwieg. Bei der ersten Vorstellung seiner Oper lief alles hinzu: der Erfolg der Musik war vollkommen, denn die Wahrheit hat das Recht überall erkannt zu werden. Die von allen übrigen so verschiedne Arie ward fade und so wenig den übrigen anpassend befunden, dass man schrie: sie entstellte die Oper. Nun rächte sich *Gluck* und bestärkte das so voreilig errathende Publikum in der Meinung, jene Arie sey wirklich von Sanmartino.

„Als er nach *Neapel* berufen wurde, um dort zwei Opern zu komponiren, fand er da den grossen Sänger *Cafariello* von der Nation

angebetet, und von aller Welt mit den ausgezeichnetsten Ehrenbezeugungen überhäuft; alle Musiker betrugen sich mit vieler Unterwerfung und Respekt gegen ihn. *Gluck* ward davon unterrichtet, und selbst dazu aufgefordert. Er aber machte niemandem die Visite, obgleich er wusste, dass *Casariello* in seiner Oper singen sollte: so dass dieser, erstaunt über dies unerhörte Verfahren, gezwungen war *Glucken* die Visite zu machen. Nachher wurden sie die besten Freunde."

„In Neapel komponirte Gluck für diesen Sänger die berühmte Arie: *Se mai senti spirarti sul volto*, gegen die sich alle damalige dortige Komponisten verbanden und behaupteten, dass in einer Stelle, wo die Instrumente während einem langen Halte der klingenden Stimme des Casariello viel zu thun hatten, die Regeln verletzt wären. Sie liefen haufenweise mit der Partitur dieser Arie zu *Durante*, dem damaligen Orakel der Tonkunst, um seine Entscheidung zu hören. Dieser grosse Meister untersuchte die Stelle und sagte ihnen: ich mag nicht entscheiden, ob das so ganz den Regeln der Komposition gemäss sey; das sag ich euch aber allen, dass wir alle, bei mir angefangen, uns sehr hoch damit berühmen würden, wenn wir eine solche Stelle gedacht und geschrieben hätten."

„In *Parma* weinte der grosse Sänger *Milico* als man ihm die Rolle des *Orfeo* brachte, um sie auf dem Hoftheater zu singen: denn es schien ihm als wenn das durchaus keine Rolle für einen *primo huomo* nach italiänischer Sitte sey. Nachdem er aber unter *Glucks* Direktion die Rolle einstudirt hatte, schämte er sich seiner Kurzsichtigkeit, gewann damit den vollkommensten Beifall, und ward so ganz *Glucks* Freund, dass er darauf bestand, einige Jahre mit *Gluck* in *Wien* zu leben."

„In *Paris* wurde ihm an dem Tage, da seine *Iphigenia in Aulide* zum erstenmal aufgeführt werden sollte, gemeldet, der erste Sänger sey plötzlich krank geworden, und die Rolle müsse den Abend von einem andern gesungen werden: dies war vielleicht nur eine Kabale um die Oper fallen zu machen. *Gluck* merkte dieses und antwortete, die Aufführung müsse verschoben werden. Man versicherte ihm dies sey unmöglich: das Stück sey angekündigt, dem Hofe gemeldet, und eine solche plötzliche Verschiebung einer erwarteten Vorstellung sey ohne alles Beispiel: das Stück müsse also nothwendig so gut es seyn könne, gegeben werden. Gluck erklärte dagegen, er würde seine Oper lieber ins Feuer werfen, als eine verstümmelte Vorstellung geben, und blieb in seiner Entschliessung unerschütterlich. Man unterrichtete den Hof davon, und die Vorstellung ward verschoben."

„Als *Gluck* einst in *Wien* eine seiner Opern beim Flügel dirigirte, ergriff das Feuer am Ende des ersten Ballets eine Coulisse. Es entstand ein grosser Lärm im Theater, die Tänzer zogen sich zurück, die Zuschauer suchten sich zu retten: das Feuer wurde indess gelöscht und man befahl, den zweiten Akt der Oper anzufangen. *Gluck* widersetzte sich, weil der Tumult sich noch nicht ganz gelegt hatte, und verlangte das Ballet solle noch einmal gegeben werden, damit sich unterdess der Lärm lege. Es entstand darüber ein heftiger Streit. Die Tänzerinnen zitterten noch von Schreck, die Tänzer waren bereits entkleidet. Gluck aber stieg endlich auf seinen Stuhl, und rief in Gegenwart des Hofes laut übers Theater: entweder das Ballet wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heute aus. Man war gezwungen das Ballet noch einmal anzufangen, worauf die Oper mit dem ausgezeichnetsten Beifall fortgespielt wurde. Dieser bewundernswürdige Muth hat ihm bei vielen Gelegenheiten, besonders in Frankreich, grosse Dienste gethan."

„*Gluck* richtete wo er nur immer konnte, seine Musik nach den Personen, die sie singen sollten, dem Orte und den Umständen ein: das entzweite ihn einst mit *Metastasio;* denn Gluck wollte die Ordnung und Vertheilung der Rollen umändern, um sie besser den Sängern, die eben da waren, anzupassen. Die Wirkung rechtfertigte Glucks Urtheil, das jederzeit von seinem richtigen Gefühl zeugte."

„Noch itzt (im Jahr 1786) hat Gluck ein sehr empfindliches Herz; kaum dass man von einer seiner Opern zu sprechen beginnt, so nimmt er Theil, geräth in Feuer, in Leidenschaft, weint, und sagt merkwürdige Worte darüber. So ass und schlief er fast nicht, wenn er eben im Feuer der Arbeit war. Immer von seinem Gegenstande voll, sprang er oft des Nachts auf, verliess oft die Tafel um zu schreiben."

„In *Rom* nahm er den Titel eines *Ritters vom goldnen Sporn* an. Dieses trug nichts zu seinem persönlichen Verdienst und Ruhm bei, gab ihm aber den in manchen Fällen angenehmen Titel des *Chevalier's.*

Ich will hier nur noch der Anekdote die im Lexicon von *Händel* und *Gluck* erzählt wird eine andre entgegen setzen, die ich in *London* selbst vielfach erzählen hörte und die jene etwas unwahrscheinlich macht. *Gluck* komponirte zu Händels Zeiten auch für die grosse italiänische Oper in London: seine erste Oper soll bey der ersten Vorstellung nicht gefallen haben, und *Gluck* beklagte sich darüber gegen *Händel*, ihm seine Partitur vorzeigend. *Händel* erwiderte ihm darauf: Ihr habt Euch nur zu viel Mühe mit der Oper gegeben, das ist hier aber nicht angebracht; für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Frappantes und so recht aufs Trommelfell Wirkendes raffiniren und Eure Oper wird dann gewiss sehr gefallen. Dieser Rath soll *Gluck* auf die Idee gebracht haben zu den Chören der Oper Posaunen zu setzen, und nun soll die Oper ausserordentlich gefallen haben. Ich gebe diese Anekdote wie sie mir erzählt worden ist; jene aber von *Händels* hartem Urtheil über *Gluck* als Contrapunktisten ist auch nur Sage, und hat weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Man kann aber auch annehmen dass sie beide wahr sind, und dass *Händel*, einer der grössten Contrapunktisten seiner Zeit, *Glucken* als Contrapunktist mit sich selbst verglichen, für keinen Contrapunktisten gehalten habe, so beweist das doch nichts zum Nachtheil des grosen leidenschaftlichen Theaterkomponisten. Da ich mich hierüber schon in dem 7ten Stück meines Kunstmagazins bei Gelegenheit der *Gluckschen* Arie: *Misero ah che farò?* weitläuftig ausgelassen, so will ich meinen Leser nur dahin verweisen. Auch weiss ich, dass mein Herzensfreund Schulz dieselbe Idee gefasst hat, Glucks Leben zu bearbeiten, und von dem können die Freunde der Tonkunst jenen wichtigen Unterschied zwischen Theaterkomponisten und Contrapunktisten sehr vollkommen ausgeführt erwarten.

S. 520 fehlt:

Göthe der sich durch die neue Ausgabe seiner Schriften um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den ächten Componisten höchst verdient gemacht hat. Von dem herrlichen Gedicht das den ersten Band anhebt, *Zueignung* überschrieben, und das in der schweren Dichtungsart, die die Italiäner ottave rime nennen, ein so vollkommenes Muster ist, wie es vielleicht selbst die Italiäner nicht aufzuweisen haben, bis zu dem kleinen Drama: *Künstlers Apotheose*, das den achten Band beschliesst, weht durch alle Stücke ein so ächter groser Kunstgeist, dass diese Lektüre allein, jeden zur Kunst Berufenen wecken und auf den rechten Weg leiten kann.

Dort spricht *die Wahrheit* durch des Dichters Mund:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleyer aus der Hand der Wahrheit.

Hier die Muse:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort,
Und ist so wirksam als er lebte.
Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

Für alle Lebensmomente des Künstlers, von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in Göthe's Schriften, erweckende, leitende, erhebende, bildende, goldne Sprüche. Und was müssen jedem ächten Künstler, oder auch wahrhaft Berufenen, Göthe's vollendete Darstellungen nicht alles seyn und gewähren! Seine *Iphigenie* und sein *Tasso* sind gewiss die vollendetsten grösten Kunstdarstellungen die irgend eine Sprache aufzuweisen hat, sein *Götz von Berlichingen* und sein *Faust* — Doch ich trete aus den Schranken des Tonkünstlers, der ich hier nur seyn darf und soll, und so sey auch dieser nur daran erinnert, dass er in der neuen Ausgabe von *Göthe's* Schriften für jede Art, die nur je auf dem deutschen Theater vorgestellt werden und wirken kann, vortrefliche Gedichte findet, die ihm den wahren Gang der Leidenschaft und des Effektthuenden unverkennbar vorzeichnen. Sie enthalten für den Gesang ausser einer Menge sehr bedeutender schöner einzelner Gedichte, im achten Bande folgende Stücke: 1) *Claudine von Villa Bella.* 2) *Erwin und Elmire.* 3) *Jery und Bätely.* 4) *Scherz, List und Rache.* 5) *Lilla.* 6) *Der Triumph der Empfindsamkeit.* 7) *Die Vögel.* Diese beiden letzten sehr launigen Stücke geben dem Tonkünstler viel Anlass zu ächt komischer und originallauniger Musik. *Haydn, Ditters-dorf u. s. w.* könnten ihr schönes Talent

gar sehr dabey anwenden. Die drey ersten Stücke hab' ich mit grosser Lust in Musik gesetzt, und bereits in Berlin mit sehr glücklichem Erfolg' aufführen sehen.

Goldberg (— — —). Ich besitze von ihm auch einige grosse sehr schwere Flügelconcerte. Von seiner ungeheuern Fertigkeit erzählt man Wunderdinge: er soll die schwersten Sachen nicht nur vom Blatte, sondern auch vom umgekehrten Blatte leicht und frey gespielt haben. In seinen Phantasien soll er unerschöpflich gewesen seyn. Was er selbst fürs Klavier aufschrieb, soll er immer nur für elende Kleinigkeiten für Damen gehalten haben. Der grosse Sebastian Bach hat ihn jederzeit für seinen stärksten Schüler im Klavier und in der Orgel gehalten. Er beschäftigte sich aber auch Tag und Nacht mit der Musik und kümmerte sich um alles übrige durchaus gar nicht. Er war ein äusserst melancholischer und eigensinniger junger Mann. Eine seiner Schwestern die einen Danziger Major zum Manne hatte, hab' ich als Knabe oft Stunden lang von ihm erzählen hören. Sie selbst spielte die schwersten Sachen ihres Bruders mit grosser seltner Fertigkeit und Präcision, ohne aber je einige Unterweisung von ihm erhalten zu haben, sie durfte nicht in sein Zimmer kommen wenn er spielte, sondern lauschte nur ausserhalb an der Thüre; dahingegen er sich mit einer ältern Schwester die er liebte, die aber nicht das mindeste Talent zur Musik hatte, alle mögliche Mühe gab sie musikalisch zu machen: doch vergeblich. Es ist dieses ein sehr merkwürdiges Beispiel wie in der schönen Kunst alle Mühe da verlohren ist, wo kein natürliches Talent zum Grunde liegt, und wie das wahre Talent hingegen nur des guten Beispiels bedarf, um aufgeweckt und gebildet zu werden: denn wenn ich die *Frau Capellmeisterin Westenholz* in *Ludwigslust* und die Frau von *Schaden* in *Augsburg* ausnehme, so besinne ich mich nicht je eine grössere Klavierspielerin gehört zu haben, als die ununterrichtete Schwester Goldbergs.

Grassi (Antonio) lebt seit 1789 in *Pisa* und geniesst auf Lebenszeit eine Pension vom Königl. Preussischen Hofe.

Graun (Carl Heinrich). In der Anzeige der Werke dieses Meisters fehlen die *italiänischen Cantaten* die er in ziemlicher Anzahl komponirt hat, und die zur richtigen Beurtheilung seines Verdienstes als Singekomponist vor allen andern am besten zum Maasstabe dienen. Er schrieb diese ganz frey, nach eignem Sinne, und schrieb sie grossentheils für seine eigne vortrefliche Tenorstimme.

S. 537 fehlt:

Grave (— — —) ein junger Sänger dessen schöne Tenorstimme und Gestalt uns einen ganz vorzüglichen Theatersänger versprachen; der Tod raste ihn aber in der schönsten Blüthe weg. Die verwittwete Herzogin von *Weimar*, in deren Diensten er zuletzt stand schickte ihn vor einigen Jahren nach Italien und er war eben in Neapel in der vortreflichen Schule des Alto-Sänger *Aprile* als eine Art von Verrückung ihm den Tod bewirkte.

Graziani war ein braver italiänischer Violoncellist und seit *Hessens*, des Gambisten Tode, und bis zu *Duports* Ankunft in Berlin, Lehrer des jetzigen Königs von Preussen im Violoncell. Er starb 1787 in Potsdam: seine Frau, die an den Operettenvorstellungen der damaligen Kronprinzessinn von Preussen oft die Ehre hatte als Sängerin Antheil zu nehmen, hat vom Könige das halbe Gehalt ihres Mannes, nämlich sechs hundert Thaler als Pension behalten, und erzieht an ihrer Tochter, die eine starke volle Contr' Altstimme hat, eine brave Sängerin für diese so seltne und immer seltner werdende Stimme.

Gretry (A. E. M.) Schade dass H. G. bey diesem Artikel nicht die reichhaltigen sonderbaren Memoires dieses Künstlers hat benutzen können. Er hat darinnen sein Künstlerleben mit grossem Detail beschrieben, und zu so vielen andern Memoires einen neuen Beweis geliefert, wie selten die Memoirenschreiber ihres eignen Lebens sich selbst kennen.

S. 547 fehlt.

Grillo (Nicolo) dessen Cantaten in Italien sehr geschätzt werden. Man hat von ihm auch einige über Poesien im neapolitanischen Volksdialekt.

Le Gros (Joseph) hat bereits seit zehn Jahren das grosse Operntheater in Paris verlassen, und wollte im Jahr 1787 als dem letzten Jahr seines ersten Privilegiums auch das Concert spirituel aufgeben und auf einem Landgute sein Leben beschliessen.

Grosse (S. D) der Violinist, starb 1789 in Berlin, allgemein bedauert, in seinen besten Jahren.

S. 551 fehlt:

Grosse, ein geschickter Hoboist in der Königlichen Capelle, der an seinem Sohne einen sehr braven Violoncellisten erzieht. Dieser hat sich als Knabe bereits bey Hofe und dem Publikum mit Beyfall hören lassen.

S. 565 fehlt:

Guignon, ein ehemaliger braver Klavierspieler in *Paris*.

S. 566 fehlt:

Gürlich, bisheriger Organist bey der Catholischen Kirche in Berlin, und seit 1790 Contraviolonist in der Königlichen Capelle daselbst. Er hat einige sehr gute Klaviersachen in Berlin bey Rellstab drucken lassen und auch für den Gesang einige *Cantaten* und *Scenen* komponirt die ihm Ehre machen, und einen vorzüglichen Componisten für die Zukunft versprechen. Eine deutsche Cantate auf den Geburtstag des itztregierenden Königs für das *Liebhaberconcert*, und eine italiänische: *la Tempesta* für Herrn *Franzens* angenehme Bassstimme geschrieben, zeichnen sich vorzüglich darunter aus.

Händel (George Friedrich.) Im Verzeichniss der Werke dieses Meisters fehlen folgende: Unter den Opern, die italiänischen Opern: *Rinaldo* und *Radamisto*, die ich in sauber gestochener Partitur besitze. Bei einer wiederholten Vorstellung muss Händel neue Stücke hinzugefügt haben, denn er hat später, unter dem Titel: *Arie aggiunte di Radamisto* noch *zehn Arien* und *ein Duett* stechen lassen. Die Oper: *Pastor fido* gehört nicht unter seine deutschen sondern unter seine italiänischen Werke: sie ist vielleicht seine gefälligste Arbeit; ich habe auch etwas daraus im *Kunstmagazin* abdrucken lassen. Unter den geistlichen Sachen fehlt eines seiner allerwichtigsten und schönsten Werke: *Funeral Anthems:* das genaue Studium dieses *einen* Werks könnte ein ächtes Genie zum Componisten bilden. Ich besitze auch ein groſses in Kupfer gestochenes Werk von 440 Kupferplatten, welches den deutschen Verehrern Händels vorzüglich bekannt zu werden verdient; denn es enthält die schönsten Arien aus den meisten Opern die von *Händel* in *London* aufgeführt worden sind. Ich will zur Erleichterung der Nachfrage den ganzen Titel davon hersetzen, überzeugt, dass man sich dieses Werk, das die Blüthen und Blumen der meisten Händelschen Opern enthält leichter verschaffen kann, als die Opern selbst, die nur zum Theil in Kupfer gestochen sind. Er heisst: *Apollo's Feast or the Harmony of the Opera stage being a well-chosen Collection of the favourite and most celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel, done in a plain a intelligible Character with their Symphonys for Voices and Instruments the whole fairly engraven et carefully corrected* (dieses letzte ist nicht wahr) *containing 251 Plates. London Printed for and sold by Walsh in Caterine street in the strand and Joseph Hare in Cornhill near the Royal Exchange.*

Ein dritter Theil dieser Sammlung, der aus 209 Kupferplatten besteht, hat noch folgende Nachricht auf dem Titel: *In this, and the 1st Collection is contain'd all the celebrated Songs out of Mr. Handel's Operas.* Das ist nun nicht so ganz wahr, indess enthalten beide Theile — der zweite, den ich nicht besitze, muss Werke eines andern Meisters enthalten — doch die schönsten Arien aus den meisten *Händelschen* Opern und zwar aus *Gulio Cesare*, *Flavio*, *Muzio scevola*, *Othone*, *Floridante*, *Tamerlano*, *Rinaldo*, *Tolomeo*, *Admeto*, *Allessandro*, *Rodelinda*, *Scipio*, *Siroe*, *Radamisto*, *Ricardo I. Theseo*. Die Titel der Opern sind in diesem Werke gröſstentheils englisch abgedruckt, auch enthalten viele Arien neben der italiänischen Poesie einen untergelegten englischen Text. Die meisten Arien sind in vollständiger Partitur abgedruckt, und da, wo nur eine Violinstimme und der Bass neben der Singstimme steht, — zuweilen steht auch blos *Violino unis:* über der Singstimme — ist wohl auch bei der Aufführung, nach der damaligen Simplicität der Begleitung und dominirenden Gottheit der Singstimme weiter keine Begleitung gewesen, und man findet sie auch so in den vollstimmig gestochenen Partituren; die meisten Arien haben indess *zwei Violinen*, *Bratsche* und *Bass*: einige auch blasende Instrumente, die man damals noch sehr zu hervorstechender und ganz bestimmter Wirkung aufsparte. Die Singstimme der meisten Diskantarien ist im Violinschlüssel, nur selten, und meist bei tiefern fast Contr' Altarien im Diskantschlüssel. Man ist damals in London eben so klug gewesen, als man es itzt in Berlin ist: zu groſsen heroischen Rollen auch die Bassstimme auf dem italiänischen Operntheater zu gebrauchen: es ist eine Freude die schönen Händelschen Bassarien anzusehen, die nicht Diskantarien seyn wollen,

wollen, fondern ächte Bafsarien find und von Anfang bis zu Ende es bleiben. Die meiften Arien find am Ende noch für eine Flöte, eine Quinte, auch wohl Sexte höher abgedruckt, worinnen die Oberftimme aus den Ritornells sowohl als von der Singeparthie, Note für Note fteht. Endlich enthält die Sammlung auch noch einige Duetten aus den Händelfchen Opern.

3. Freimüthige Gedanken über das erfte Heft des mufikalifchen Wochenblatts.

An die Herrn Herausgeber. *)

Ihr Unternehmen ift zu rühmlich und die Ausführung zu glücklich begonnen, als dafs nicht jeder eifrige Kunftfreund wünfchen follte, Ihr Wochenblatt mit jedem folgenden Stücke der Vollkommenheit näher rücken zu fehn. Man erkennt gar wohl an manchem Auffatze des erften Heftes die Meifterhand, und überall die löbliche Abficht, durch ftrenge und feine Critik die Künftler auf die beften Zwecke der Kunft und auf ihr wahres Wefen aufmerkfam zu machen. Gewifs geht Ihr Hauptaugenmerk dahin, den fatalen Schlendrian, in dem die meiften Künftler unfrer Zeit fo gedankenlos hinfchlendern, und der Erbärmlichkeit unfrer feilen Critik mit Macht entgegen zu arbeiten und um fo empfindlicher müfte Ihnen felbft jeder Mangel, der bei einem folchen Werk unvermeidlich ift, werden, wenn er öfter fich einftellte, oder gar bleibend würde. Es ift aber nicht möglich, dafs die Herausgeber felbft, die immer nur mit der Fortfetzung befchäftigt feyn müffen, ganz ftrenge allemal wählen können, oder mit fo ruhigem unbefangenem Blick auf das Werk zurückfehen können, mit dem es der ruhig-aufmerkfame Lefer betrachtet. Auch werden die öffentlichen Critiken nicht unbefangen und offen genug Ihr Werk beurtheilen. Die meiften Zeitungscritiken, die einmal zur Auspofaunung der Exiftenz eines Werks nothwendig geworden find, werden alles loben, wenn fie Ihnen nicht gar zumuthen, dafs Sie die lobenden Recenfionen felbft einfchicken follen. Die befferen Journale werden Ihnen eine Menge Anzeigen und Recenfionen zu lefen geben, die entweder von Freunden oder Feinden gefchrieben werden. An diefen letzten wird es Ihnen bei Ihrer grofsen Freimüthigkeit nicht fehlen, an jenen eben fo wenig, da die Zahl Ihrer Mitarbeiter grofs zu feyn fcheint, und fich auch Männer von wichtigem Einflufs bereits angefangen haben zu nennen.

In diefem Sendfchreiben bietet Ihnen ein Mann freundlich die Hand, den Sie durch die Abficht und Ausführung Ihres Unternehmens bereits zum aufmerkfamen und theilnehmenden Lefer gemacht haben, und der die Vervollkommnung Ihres Werks herzlich wünfcht, und nach feinem Vermögen dazu beitragen möchte, wenn Ihnen die Idee gefiele, Ihnen nach Beendigung eines jeden Heftes die felbft gemachten oder hier und da aufgefangenen Bemerkungen über daffelbe zum Abdruck im folgenden Hefte mitzutheilen. Sie würden durch diefe Mittheilung eines Tadels, den Sie gerecht finden, den beften Beweis ablegen, dafs Ihnen die Vervollkommnung Ihres Werks wahrhaft am Herzen läge, und jeden Tadel den Sie nicht anerkennen könnten, müfsten Sie gleich in hinzugefügten Anmerkungen widerlegen, oder die entfchuldigenden Umftände fo weit fie der öffentlichen Bekanntmachung werth wären, hinzufügen. Auf diefe Weife würden Sie dem Lefer manche hiftorifche Nachricht von der Entftehung diefes und jenes Auffatzes bekannt machen können, wozu Ihnen fonft die Veranlaffung fehlen würde. Mancher hingeworfene und halb oder mifsverftandene Gedanke würde auf diefe Weife genauer entwikkelt werden u. f. w.

Wir machen dann zum voraus untereinander ab, dafs ich das blos zu Lobende nie

*) Ein Fehler in der Adreffe hat diefes uns fehr willkommne Schreiben fpäter in unfre Hände kommen laffen. Wir gehen mit dem beften Willen in die Idee des Herrn Brieffchreibers ein, und werden in dem nächften Stück die Anmerkungen über das erfte Heft mit einigen von uns hinzugefügten Anmerkungen abdrucken laffen. Der Fortfetzung folcher freimüthiger Gedanken über unfer Wochenblatt, und deffen nunmehrige Fortfetzung als Monathsfchrift fehen wir, und vermuthlich unfre Lefer mit uns, mit Vergnügen entgegen.

d. H.

berühre, und daſs ich meinen Tadel für nichts anders gebe, als für Bemerkung eines *Kunſtfreundes*, der in der Vervollkommnung Ihres Werks und ſelbſt in Ihrer Widerlegung ſeines Tadels eigne Belehrung ſucht. Den Leſern kann es auch nicht unintereſſant ſeyn, an einer ſolchen loyalen Unterhandlung Antheil zu nehmen. Ich denke mir das vielmehr als eine nicht unangenehme Erwartung mehr im Herzen Ihrer Leſer. Und bekanntlich iſt die Benutzung und Vervielfältigung dieſer Erwartung ein Hauptzug ſchriftſtelleriſcher Klugheit. Mit gutem deutſchem Vertrauen ſend' ich Ihnen hiemit die Anmerkungen, die ich und die mich zunächſt Umgebenden über das erſte Heft Ihres Wochenblatts gemacht haben, und Ihre Aufnahme wird entſcheiden, ob ich künftig fortfahren oder ſchweigen ſoll.

Habe ich gegen Ihre Einwendungen wieder etwas anzumerken, ſo ſoll das in möglichſter Kürze, und immer mit der Achtung geſchehen, die man Männern ſchuldig iſt, die zum wahren Vergnügen und zum Unterricht des Publikums thätig wirken.

(Die Fortſetzung im nächſten Stück.)

4. RECENSIONEN.

Allgemeine Geſchichte der Muſik von J. N. Forkel. 1r Band (koſtet in der neuen Berliniſchen Muſikhandlung 3 Rthlr. 15 Gr.)

(Erſte Fortſetzung.)

In dem erſten Kapitel, welches vom Urſprung und den Erfindern der Muſik handelt, läſst ſich H. F. mit Recht auf die verſchiedenen oft ſehr wunderlichen Meinungen älterer und neuerer Schriftſteller vom Urſprunge der Muſik gar nicht ein. Er ſagt (S. 69.) ſehr wahr: die Muſik iſt ein eben ſo nothwendiger Theil unſers Weſens als unſre Sprache. Sie iſt die Sprache unſers Herzens, und den Keim derſelben bringt jeder Menſch bei ſeinem Eintritt in dieſe Welt mit ſich. Im 2. 3. 4. 5. und 6. §. handelt H. F. von dem ſehr langſamen allmähligen Fortſchritte der Künſte und Wiſſenſchaften im Verhältniſs mit dem Zuſtande der Nationen. Von den allererſten Erfindern mag das wohl gelten was H. F. S. 71. mit *Marpurg* behauptet: „Sie ſind nichts mehr und nichts weniger als erſte Ausüber der Künſte, oder ſolche Menſchen geweſen, die irgend eine Kunſt oder einen Theil derſelben zuerſt ausgeübt und um einige Schritte weiter gebracht haben, als ſie unter ihren übrigen Mitbürgern war.“ §. 7. heiſst es gar gut: die Muſik kommt aus dem Herzen und geht in die Herzen. Ein unmittelbares inneres Gefühl hat den Menſchen nothwendig, ſowohl auf den Geſang als auf die urſprünglich ſo nahe damit verwandte Sprache leiten müſſen u. ſ. w.

§. 8. zeigt H. F. ſehr gut, daſs kein angehender Staat die Kunſt zuerſt auf einen gewiſſen Grad der Vollkommenheit gebracht haben kann. Die ſchönen Künſte ſind Kinder des Ueberfluſſes und nur in dem Grade in welchem die Verfeinerung und Veredlung menſchlicher Gefühle zunimmt, können ſie zur höhern Vollkommenheit hinaufſteigen. Nicht unintereſſant wäre bei dieſer Gelegenheit die nähere Erörterung des Umſtandes geweſen, daſs die gröſsere Schärfe und Feinheit der äuſſern Sinne bei den Wilden nichts zur frühern oder ſchnellern Ausbildung der ſchönen Künſte beiträgt und beitragen kann. Es lieſse ſich dabei am beſten zeigen, wie es bei Ausbildung der ſchönen Künſte gar nicht allein auf die Beſchaffenheit der äuſſern Sinne ankömmt.

Die *Egyptier*, *Hebräer*, *Griechen* und *Römer* waren nach §. 9. die Völker, die unſres Wiſſens die Künſte zuerſt auf einen gewiſſen Grad der Vollkommenheit brachten, und ſo die Lehrer der übrigen bewohnten Welt wurden. Was H. F. im 8. §. ſagte, und im 9. §. von ihrer der Fähigkeitsentwickelung vortheilhaften Verfaſſung und dem günſtigen Einfluſs einer milden Sonne kurz erwähnt, erinnert den Rec. an eine ſehr wahre weiter eingreifende Stelle in *Kants Kritik der Urtheilskraft*, die die Leſer hier gewiſs mit Vergnügen finden werden. *Kant* ſagt S. 258: die Propädevtik zu aller ſchönen Kunſt, ſofern es auf den höchſten Grad ihrer Vollkommenheit angelegt iſt, ſcheint nicht in Vorſchriften ſondern in der Kultur der Gemüthskräfte, durch diejenigen Vorkenntniſſe zu liegen, welche man *humaniora* nennt, vermuthlich, weil Humanität einerſeits das allgemeine Theilnehmungsgefühl, anderſeits das Vermögen ſich innigſt und allgemein mittheilen zu können bedeutet, welche Eigenſchaften zuſammen ver-

bunden die der Menschheit angemessene Geselligkeit ausmachen, wodurch sie sich von der thierischen Eingeschranktheit unterscheidet. Das Zeitalter sowohl, als die Völker, in welchen der rege Trieb zur gesetzlichen Geselligkeit, wodurch ein Volk ein dauerndes gemeines Wesen ausmacht, mit den grossen Schwierigkeiten rang, welche die schwere Aufgabe Freiheit (und also auch Gleichheit) mit einem Zwange (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht als Furcht) zu vereinigen, umgaben, ein solches Zeitalter und ein solches Volk musste die Kunst der wechselseitigen Mittheilung der Ideen des ausgebildetsten Theils mit dem roheren, die Abstimmung der Erweiterung und Verfeinerung der erstern zur natürlichen Einfalt und Originalität der letztern und auf diese Art dasjenige Mittel zwischen der höhern Kultur und der genügsamen Natur zuerst erfinden, welches den richtigen, nach keinen allgemeinen Regeln anzugebenden Maasstab auch für den Geschmack, als allgemeinen Menschensinn ausmacht. Schwerlich wird ein späteres Zeitalter jene Muster entbehrlich machen; weil es der Natur immer weniger nahe seyn wird, und sich zuletzt ohne bleibende Beispiele von ihr zu haben, kaum einen Begriff von der glücklichen Vereinigung des gesetzlichen Zwanges der höchsten Kultur mit der Kraft und Richtigkeit der ihren eigenen Werth fühlenden freien Natur in einem und demselben Volke zu machen im Stande seyn möchte".

Im *zweiten Kapitel* handelt H. F. von der Musik bei den Egyptiern. Da der Verf. die wenigen und ziemlich unbedeutenden Nachrichten aller alten und neuern Geschichtschreiber bestmöglichst benutzt hat, Rec. auch eben so wenig als der Verf. selbst in Egypten gewesen, um unter den Ruinen und Kunstwerken, die Zeichnungen von musikalischen Instrumenten und das Musikzimmer in dem Grabe des Osymanders bei Theben zu untersuchen, auch nicht einmal zu einem der drei- oder lieber siebenmal glücklichen Orden gehört, die von der alten Egyptischen Weisheit und Kunst so wunderbar vollständig unterrichtet sind, so bleibt ihm nichts anders übrig, als die Resultate aus dieser Abhandlung, zur Nachricht für den Leser getreu anzugeben, und höchstens zu bedauern, dass der Verf. für einen vollkommnen unpartheyischen Geschichtschreiber sich zu sehr dem Hange überläfst, da wo die Nachrichten nicht hinreichen, und in die augenfallende Beispiele fehlen, also itzt nichts mehr vorhanden ist, gleich zu vermuthen, dass auch wohl nie etwas da gewesen ist, das einiger Achtung würdig seyn möchte. Diesen etwas einseitigen Muthmassungen aber andere nicht weniger unbewiesene Muthmassungen entgegen zu stellen, wird sich Rec. wohl hüten. Er erinnert sich dabei eines guten Einfalls unsers unsterblichen Lessings, der einen seiner Freunde, welcher auch etwas über die Geschichte der Musik alter Völker geschrieben hatte, sehr beglückwünschte, dass er da ein Buch geschrieben hätte, wogegen gewiss niemand etwas einwenden sollte, und darauf die Beschämung seines bescheidenen Freundes damit beruhigte: dass über den Gegenstand seines Buchs gewiss jeder andere eben so wenig wisse als er selbst.

Hier sind nun die Resultate der Abhandlung.

§. 1. Egypten wird als das älteste Land angenommen, wo Wissenschaften und Künste geblüht haben.

§. 2. Egypten ist das Land der Sonderbarkeiten und Fabeln.

§. 3. Die Egyptier schreiben, wie fast alle Völker zu thun pflegen, die Erfindung der Künste und Wissenschaften ihren ersten Beherrschern, dem *Osiris*, der *Isis*, dem *Mercur* oder *Hermes* zu.

§. 4. Die Egyptier haben von den ältesten Zeiten her die Aufmerksamkeit der meisten gleichzeitigen Nationen auf sich gezogen. *Herodot* der älteste griechische Geschichtschreiber vermochte schon in Egypten selbst, weder die Zeit des Baues ihrer noch itzt Bewunderung und Ehrfurcht erregenden Tempel und Pyramiden, noch die Bedeutung der darauf enthaltenen Hieroglyphen zu entdecken.

§. 5. Es ist zu vermuthen, dass wenigstens die ersten und einfachsten Lehren der Harmonik oder die Ausmessung der Klänge, und die Gesetze ihrer Verhältnisse gegen einander, ebenfalls eine Erfindung dieses Volks waren, dem die Hebräer und Griechen fast alle ihre Wissenschaften und Künste dankten.

§. 6. 7. 8. widerlegt die Meinung des Diodor's, als sey die Musik bei den Egyptiern in Verachtung gewesen, mit Stellen aus *Moses*, *Pythagoras*, *Herodot*, *Plato*, *Clemens von Alexandrien* und aus dem *Diodor* selbst. Eine Vergleichung von dem verächtlichen und von

dem beſſern Theile der Nation wirklich verachteten, gegenwärtigem Zuſtande der Muſik in Italien und ihrem ehemaligen mit Recht ſo hoch verehrten Zuſtande, hätte die Widerſprüche älterer und neuerer Schriftſteller wohl am beſten ins Licht geſtellt.

§. 10. Unter der ſtrengen egyptiſchen Polizei litten auch die Künſte. (daſs aber alle Kunſtübungen *ohne alle Veränderung* einmal wie das andre verrichtet werden muſsten, widerlegen *Paw* und *Goguet*.)

§. 11. Von der Unwiſſenheit der Geſchichtſchreiber über die Muſik der Egyptier. (Die Schluſsfolge in der Widerlegung des *Rouſſier* leuchtet dem Rec. nicht ein. Er begreift ſie ſo wenig, daſs er faſt eine Lücke in dem §. vermuthet.)

§. 12. Es fehlte ihnen wahrſcheinlich an einem geordneten Syſtem.

§. 13. Von ihrem muthmaſslichen Syſtem. Hier bemerkt H. F. ſehr richtig gegen *Rouſſier:* „man müſste wirklich für die Egyptier ſehr eingenommen ſeyn, um in ihrer bildlichen Vorſtellung von mehrern Dingen etwas Verdienſtliches zu finden; denn eben die Bemerkung der Uebereinſtimmung ihrer Tonleiter mit der Ordnung der Planeten, der Wochentage und Tagesſtunden, iſt der auffallendſte Beweis, daſs ſie von dem gemeinſchaftlichen Bande, womit alle Wiſſenſchaften und Künſte zuſammenhängen, kaum den Schatten des wahren Begriffs hatten, den Cicero damit verband. Die Bemerkung welche die Egyptier von der Aehnlichkeit der Verhältniſſe unter den Tönen ihrer Muſik, und in den Planeten, Wochentagen und Tagesſtunden gemacht haben, gründete ſich blos auf die Aehnlichkeit der Entfernungen, die man an dieſen Gegenſtänden gewahr wurde. u. ſ. w.“

§. 14. 15. 16. Muthmaſſungen über die Tonleiter der Egyptier. Von dem Verhältniſs der Töne zu den Planeten und zu den Tagen der Woche, nach Rouſſier.

§. 17. 18. 20. Die Egyptier machten von ihrer Muſik nur bei ihren Götterfeſten und Leichenbegängniſſen Gebrauch.

§. 19. Von den heiligen Büchern ihres Hermes, die mit groſser Feierlichkeit in Proceſſionen herumgetragen wurden.

§. 21. Die Egyptier hatten nur gottesdienſtliche Feſte. Schauſpiele kannten ſie nicht. Sie ſchienen nicht zur Luſt und Freude erſchaffen zu ſeyn. Indeſs ſcheint doch auch die Feier ihrer Geburtstage bei ihnen eingeführt geweſen zu ſeyn.

§. 22. Ihre Inſtrumente waren meiſtens von egyptiſcher Erfindung.

§. 23. Von der dreiſaitigen Lyra des Merkur. Eine am Nylufer von der Sonne ausgetrocknete Schildkröte deren angeſpante Sehnen beim Anſtoſs mit dem Fuſse erklangen, ſoll die Veranlaſſung zu ihrer Erfindung gegeben haben. Die vierſaitige Lyra von welcher *Boethius* ſpricht, ſchreibt H. F. einem griechiſchen Merkur zu.

§. 24. und 25. Von einem muſikaliſchen Inſtrumente mit zwo Saiten und einem Hals, dem neapolitaniſchen Colaſcione ähnlich, welches man auf dem zerbrochnen Obelisk auf dem Marsfelde in Rom abgebildet ſieht.

§. 26. Von der gebogenen Flöte, einem Kuhhorn ähnlich, vielleicht gar nur ein wirkliches Kuhhorn.

§. 27. Vom Syſtrum, von der Pauke, der dreieckigten Lyra, der Trompete und der vieltönigen Flöte.

§. 28. Ueber die Unzulänglichkeit der Nachrichten von Reiſenden über die Form und Beſchaffenheit der auf alten egyptiſchen Denkmälern abgebildeten muſikaliſchen Inſtrumente.

§. 29. Enthält das ziemlich ausführliche und reichhaltige Schreiben von *J. Bruce* an *Burney*.

§. 30. Aus der Beſchaffenheit dieſer Inſtrumente, ſo weit die Beſchreibungen ausreichen, glaubt H. F. mit Wahrſcheinlichkeit ſchlieſsen zu können, daſs die egyptiſche Muſik ein roher Anfang der Kunſt, ein der Betrachtung der Nachwelt unwürdiges Ding geblieben iſt. Mit Recht ſagt H. F. „Es gibt der Erforderniſſe auch nur zu einem mäſsigen Grade von Vollkommenheit dieſer Kunſt, noch auſſer den Inſtrumenten ſo viele, die ſämtlich von den Geſchichtſchreibern der egyptiſchen Künſte und Wiſſenſchaften übergangen ſind *)

*) Für welche Wiſſenſchaft und Kunſt der Egyptier reichen aber wohl die Nachrichten aller Geſchichtſchreiber weit?

und ohne welche gleichwohl so wenig in der Musik, als in andern Künsten und Wissenschaften eine wirklich etwas beträchtliche Ausbildung gedacht werden kann, dass man genöthigt ist, die Bestimmung dieser Frage entweder gänzlich aufzugeben, oder Vermuthungen und Folgerungen zu wagen u. s. w. H. F. thut dieses wie folget.

§. 31. Von der Wichtigkeit der Notirungskunst; ohne sie muss die Musik unbedeutend bleiben.

§. 32. und 33. Von dem langsamen Fortgange der Schreibekunst bei den Egyptiern.

§. 34. Kein Schriftsteller des Alterthums erwähnt einer egyptischen Musikschrift.

§. 35. Aus der vielseitigen Aehnlichkeit der Egyptier mit den Chinesen wird die Vermuthung gezogen, dass sie vielleicht auch eine ähnliche Musikschrift gehabt haben. Von der Unbequemlichkeit und Einseitigkeit der chinesischen Notirungskunst.

§. 36. H. F. glaubt am wenigsten dem Irrthum ausgesetzt zu seyn, wenn er überhaupt annimmt, dass die wirklich grosse Kunst, Musik zu schreiben, bei den Egyptiern gar nicht bekannt war.

§. 37. H. F. glaubt, dass die ganze Musik der Egyptier blos aus einer gewissen Art von kurzen Liedern bestanden haben kann, so wie ungefähr unsre Volkslieder sind. Zur Bestätigung dieser Meinung führt H. F. einige Gesange (wie er sie nennt) an, die die Einwohner von Abyssinien, Amhara und Tigre Jahr aus Jahr ein unverändert wiederholen sollen, und die dem Rufen und Locken unsrer Schweine- und Gänsejungen, aber nicht unsern Volksliedern ähnlich sind. Wir wollen zur Ehre der sich durch so manche eigne, Verwunderung erregende Kunst auszeichnenden Egyptier hoffen, dass sie eben so wenig Aehnlichkeit mit den ehemaligen egyptischen Gesängen haben. Vielmehr hat sich H. F. dabei auch unbekannt mit unsern ächten Volksliedern, oder ungerecht dagegen bewiesen.

§. 38. 39. 40. handelt noch einmal von den Instrumenten der Egyptier, um zu zeigen, dass auch sie keine günstige Meinung von der Musik der Egyptier erregen können. H. F. geht hier in seinem Eifer so weit, dass er unsre in diesem Jahrhunderte so sehr vervollkommnete Harfe, die in den Händen eines Krumbholz in Paris, eines Cardon in London, an Mannigfaltigkeit und Kraft mit dem Forte piano wetteifert, und an Annehmlichkeit es weit übertrift, herabsetzt, um die von Bruce vortheilhaft beschriebene 13 saitige Thebanische Harfe desto sicherer herabwürdigen zu können. Er sagt: „ihre 13 Saiten wollen, gegen den nöthigen Reichthum von Tönen verglichen, welche zu einer Musik von einiger Vollkommenheit erforderlich sind, nur sehr wenig bedeuten. Um dieses vollkommen einzusehen, darf man nur an die einfache Harfe unsrer Zeit denken, die, ob sie gleich einen Umfang von 5 vollen diatonischen Octaven hat, dennoch von jedem wahren Musikverständigen zur Hervorbringung einer etwas beträchtlichern Musik, als etwa ein Lied, oder ein anderes auf eine einzige Tonart eingeschränktes kleines Stück ist, unbrauchbar befunden wird." Sollte H. F. die Pedalharfe und die Möglichkeit, sie mit derselben Sicherheit und Fertigkeit zu gebrauchen als das Clavier nur je gespielt werden kann, so gar nicht kennen? Aber auch angenommen, dass H. F. nur von der ganz gemeinen Harfe spricht, die nur die diatonische Tonleiter mit Sicherheit und völliger Reinigkeit darbietet, so ist solche doch viel zu sehr herabgesetzt und es beleidigt doch an einem solchen Schriftsteller, wenn er den Werth der Instrumente nach der Anzahl seiner Saiten abmisst. H. F. setzt hinzu: wenn 5 volle Octaven so wenig vermögen, was wollen 13 Saiten die nicht einmal zwo volle Octaven ausmachen?

§. 41. Das egyptische Gesetz, nach welchem jeder Sohn bei dem Geschäfte seines Vaters bleiben musste, wird als ein dritter Grund betrachtet, warum sich bei den Egyptiern schwerlich eine etwas vollkommene Musik denken lässt. Rec. möchte H. F. doch gegen seine Schlussfolgen die *Bachsche* und *Bendasche* Familie nennen, zu deren man wohl noch viele andre Beispiele finden könnte, die aber allein im Stande sind die vorgetragenen Einwürfe zu widerlegen. Von den unzähligen Bachs und Benda's die wir kennen, hat keiner so blos das alte Lied des Vaters blos nachgesungen und nachgespielt. Auch sieht Rec. gar nicht ein wie H. F. aus jenem Gesetz, dass der Sohn bei der Kunst seines Vaters bleiben musste, folgern kann, dass er durchaus nur das alte Lied des Vaters nachsingen durfte, und nicht bisweilen ein neues für seine eigne Empfindung

passenderes erdenken oder erfinden durfte, wie er S. 96 als ausgemacht vorträgt. *) Aber freilich läfst sich dazu wieder der Nachsatz gut anbringen „und so ist es durchaus unmöglich an die Ausbildung irgend eines Theils der Kunst zu denken."

§. 42. 43. Endlich schliest H. F. noch von der Beschaffenheit der übrigen Wissenschaften und Künste **) auf den wahrscheinlich geringen Grad der Vollkommenheit der egyptischen Musik und summirt §. 44: die Musik der Egyptier also nach allen Nachrichten, die wir von ihr haben, und nach allen Vermuthungen, die sich aus ihrem Nationalcharakter, aus ihren Gesetzen, Sitten, Gebräuchen, Religion, Instrumenten, und aus dem Zustande der übrigen Künste und Wissenschaften ableiten lassen, war höchstwahrscheinlicherweise nur eine sehr unvollkommene Musik. Sie kann blos aus kleinen Liedern bestanden haben, die leicht, ohne Notirungskunst, vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt werden konnten, so wie sich in den neuern Zeiten etwa Volkslieder Jahrhunderte hindurch auf ähnliche Art erhalten haben.

§. 45. 46. enthält noch einige Nachrichten von der Zeit nach der Unterjochung der Egyptier, in der griechische Kunst und Sitte in Egypten eingeführt wurde.

(Die weitere Fortsetzung folgt.)

Melodieen zu Liedern mit oder ohne Begleitung des Claviers zu singen. Erstes Heft, Koppenhagen und Leipzig, bei C. G. Proft, 1791.

Man erkennt in diesen Melodieen mehr den denkenden und kritisch genauen Kunstkenner als den begeisterten darstellenden Künstler. Dieser würde auch schwerlich das Motto gewählt haben, welches der ungenannte Componist auf den Titel gesetzt hat, so wahr es auch in gewisser, doch nur eingeschränkter Rücksicht seyn mag. Es heifst: *La Musique n'agit point précisement comme Musique, mais comme signe mémoratif*, aus Rousseaus Artikel: *Musique*. Sehr wahrscheinlich suchte und fand der V. seine Melodieen mit Rousseau auf Einem Wege. Mit den Kunstmitteln die dazu gehören, einer den Versen angemessenen Melodie auch rythmische Ordnung und gute bedeutende harmonische Begleitung zu geben, ist der Verf. aber besser bekannt als es Rousseau nach seinen Compositionen zu urtheilen gewesen zu seyn scheint. Einige Lieder sind in jeder Rücksicht vortreflich. Vorzüglich hat dem Rec. das erste gefallen, nur zwingt ihm sein Gefühl es nicht aus *es* sondern aus *e* dur zu singen; und dann die drei sehr naiven Melodieen S. 10 11 18. Die Melodien S. 20 22 zeigen von grofsem Sinne, von Fähigkeit zum höheren Genre und von einiger Bekanntschaft mit den Werken grofser Meister. — Ohne die Clavierbegleitung möchten aber wohl die meisten Lieder nicht ohne grofsen Verlust zu singen seyn. Das erste und letzte allenfalls wohl, aber die übrigen? —

Wir dürfen den Verf. wohl bitten uns bald das zweite Heft zu geben und sich dann auch zu nennen. Es ist als könne man dem freudegebenden Künstler besser danken, wenn man ihn auch zu nennen weifs. Dann nennt der Verf. auch wohl die Dichter seiner Lieder. Dieses Heft enthält unter mehreren dem Rec. nicht bekannten Gedichten einige von *Klopstock*, *Claudius* und *Bürger*.

J. F.

5. *Officieller Bericht* den der Königl. Kapellmeister Herr *Reichardt* bei seiner Rückkunft aus Italien im Junius 1790 Sr. Maj. dem Könige persönlich und schriftlich über die itzt in Italien brillirenden Tenoristen und Contrealtisten abgestattet hat. ***)

Monbelli, hat eine sehr angenehme und klingende Stimme, besonders in der Tiefe, und singt mit Gefühl und Ausdruck, auch ist seine Gestalt und Action angenehm und bedeutend.

*) Gegen diese Meinung hat Rec. schon auf die Widerlegung von *Paw* und *Goguet* verweisen.

**) Wer weifs davon viel? Die Bauart allein kann noch aus ehrwürdigen Rudris einiger mafsen beurtheilt oder vielmehr geahndet werden, und daraus pflegt man eben nicht gegen die Nation zu schliessen.

***) Dieser Auffatz, von dem uns zufälligerweise das Original in die Hände kommt, enthält eine so genaue Charakteristik der vorzüglichsten italiänischen Tenoristen und Contrealtisten, dafs er

Er verlangt jährlich 1500 Dukaten, und einen Contract auf 3 Jahre. Wenn ihm das Engagement auf längere Zeit versichert und Reisegeld accordirt würde, käme er wohl auch für 1200 Dukaten. Mir hat er vor allen andern gefallen.

David, hat eine starke aber ungleiche Stimme von grossem Umfange und eine ansehnliche Gestalt. Sein Vortrag ist sehr bizar und bunt; er ist unter den Sängern das was Lolli unter den Violinisten ist. Seine Execution ist vortreflich, seine Action affektirt. Er verlangt jährlich 1500 Dukaten, würde aber für 1200 Dukaten gewiss, vielleicht auch für 1000 Dukaten kommen: denn er wünscht eine sichre Versorgung zu finden.

Babini, hat eine angenehme aber sehr schwache Stimme. Seine Manier hat er nach *Marchesi* gebildet, die zwar für eine Tenorstimme weniger vortheilhaft, bei ihm aber doch meistens angenehm ist. Seine Figur ist auf dem Theater sehr ansehnlich, obgleich er sehr hager ist. Er macht aber zur nothwendigen Condition, dass eine erste Tänzerin mit der er lebt zugleich engagirt würde. Beide verlangen zusammen 2000 Dukaten, für 1500 Dukaten würden sie aber kommen. *)

Massoli, hat eine angenehme aber auch sehr schwache Stimme, und sein Vortrag ist noch bunter als *David* und *Babini* seiner. Gestalt und Action sind sehr angenehm, und bedeutend. Er würde für 1000 Dukaten jährlichen Gehalts wohl kommen.

Der junge Mensch den ich Ew. Majestät von Neapel aus vorgeschlagen habe, würde in einigen Jahren den beiden letzten gleich kommen können. Er heisst *Parmigianino* und würde für 1200 Rthlr. zu engagiren seyn.

An Contrealtisten sind alle Theater und alle Conservatorien höchst arm. Ausser *Rubinello* der sehr grosse Forderungen machen würde, auch noch in England ist, ist nur *Moschetti* **) in der Capelle zu Turin angenehm. Im *conservatorium ai mendicanti* in *Venedig* ist eine ausserordentlich schöne Frauen-Contrealtstimme, *Sigr. Bianka*, die auch mit vielem Ausdruck und Geschmack singt.

6. Nachrichten aus Briefen.

Königsberg in Preussen den 10ten Junius 1792.

Es mag für die dramatische Kunst kein kleiner Gewinn seyn, wenn Dichter und Componist an einem Orte zu Hause sind. Wenigstens hat unsre Stadt einige Jahre hintereinander aus diesem Umstande viel Unterhaltung und Vergnügen gehabt. Die nicht gemeinen Beweise, die der verstorbene Herzogl. Mecklenburgische Kammercompositeur *Benda* von dem theoretischen und practischen Theil seiner Kunst hier gab, verschafften ihm die Bekanntschaft des hiesigen Oberforstraths *Jester* der lange vorher schon Talente für die Bühne an den Tag gelegt hatte. Die nähere Verbindung dieser Männer brachte den letztern vermuthlich auf den Einfall, sich auch in der komischen Oper zu versuchen und so entstand unser erstes einländisches Product dieser Art: *Die Verlobung*. Ausgemacht ist es wohl, dass der Componist seine Rechnung bei diesem Stücke so gut nicht fand, als bei einem andern, welches Herr *Jester* den Winter drauf unter dem Namen *Louise* auf die Bühne brachte. Einen ungemessnern Beifall hat wohl kaum eine Oper hier erhalten, nichts war also natürlicher, als dass Dichter und Komponist dadurch muthiger wurden, und den nächsten Winter mit einer neuen zum Vorschein kamen. Sie war eine Fortsetzung der beliebten *Louise*, führte den Titel *Mariechen*, und fand zwar keinen so willigen, aber doch immer viel unerwarteten Beifall. Man hatte nun einmal am Einländischen Ge-

sich dadurch schon, auch ohne weitere Beabsichtigung, die dabei Statt haben konnte, zur öffentlichen Bekanntmachung qualificirt. Uebrigens ist es bekannt, dass Se. Maj. der König von den Tenoristen Herrn Babini gewählt hat.

*) H. Babini ist in diesem Jahr nicht in Gesellschaft jener Tänzerin, sondern in Gesellschaft einer jungen Sängerin *Sigra Cantoni* gekommen, mit deren Ausbildung er sich bei Gelegenheit der Oper *Dario* auch grosse Mühe gegeben hat.

**) H. Moschetti ist nun auch am Königlichen Hofe engagirt, und ist bereits in der Oper Olimpiade von Reichard mit Beifall aufgetreten.

schmack gewonnen; die Theaterdirektion hatte sich durch ihre Einnahme bei den vorigen Stükken hiervon überzeugt; Anträge ähnlicher Art durften angenommen zu werden hoffen: was war gleichfalls natürlicher, als dass neue Mitkämpfer auftraten, die ihre Kräfte an ähnliche Preise zu setzen wünschten. Herr von *Baczcko* vereinigte sich mit Herrn *Halter* (einem auch auswärts bekannten Komponisten einer Sammlung von Liedern und Sonaten) und verfertigte die komische Oper: die *Cantonsrevision*, die letztrer in Musik zu setzen unternahm. Ehe sie öffentlich gegeben wurde, spielte Herr *Halter* einigen Gliedern der Gesellschaft, die in Singsachen das Stimmrecht bei ihr haben, seine Arbeit vor, und sie versicherten einmüthig, dass sie ganz nach ihren Wünschen wäre und sie ihrerseits nichts anders vermutheten, als dass das Publikum denselben Antheil daran nehmen würde. Dies that das Publikum dann auch wirklich und zwar ohne dass es dazu besprochen, aufgefordert, oder sonst verführt wurde, denn Herr *Halter* ist ein stiller, beinah ängstlicher Mann, der auch nichts von der Practik versteht, die man bei dergleichen Gelegenheiten fast durchgängig zu Hülfe zu nehmen pflegt. Um ganz ehrlich zu seyn, muss man aber noch gestehen, dass er auch die Mittel und Verbindungen dazu nicht hat; denn sonst wäre es doch ein wenig unerklärlich, wie so gemeine, grosse und nahgelegne Beispiele für ihn allein ohne Ansteckung seyn konnten. Genug seine Arbeit blieb lediglich ihrem eignen Werthe überlassen, und hatte zweimal hintereinander ein volles Haus, das vor Beifall zwar nicht ausser sich gerieth, aber ihn doch durch jene frohe und sanftere Unruhe äusserte, die viel gewisser auf ein ächtes Kunstwerk schliessen läst, als wo die auf mancherlei Art erregte Empfindung so wild aus den Ufern tritt, dass Besinnung und Geschmack gleich weit dadurch aus einander getrieben werden. Was ihren Eindruck aufs Publikum noch mehr bewiess, war, dass man sie nicht durchweg ohne Fehler fand. Man hatte sie ja aufmerksam, man hatte sie mit zu vielerlei Interesse angehört, als dass sie zum Urtheil über sich nicht gleichsam genöthigt hätte. Dabei ging es denn wie überall, wo man aus sich selbst und ohne fremden Einfluss verfährt: man konnte über Lob und Tadel einzelner Theile nicht bis zur Abrede einig werden. Eine dem Künstler freilich gewogne, im Ganzen aber unpartheyische Stimme übernahm es, aus freien Stücken und öffentlich diese verschiedenen Urtheile durch freimüthige Darlegung ihres eignen zu berichtigen. Einen Theil der Schuld musste Herr von *Baczko* tragen; er replicirte, wie man vermuthen konnte, dagegen; eine drauf folgende Duplik suchte den Streitpunkt genauer zu fixiren, und wurde — in Nebendingen, mithin so gut wie gar nicht beantwortet. Ob übrigens jene Stimme es an Behutsamkeit fehlen lassen; ob der Eigenliebe mehrerer Personen durch sie zu nahe geschah; oder ob überhaupt jedes noch junge Verdienst, sobald es so laut und öffentlich als ein altes anerkannt wird, auf diesem Wege dem Neide am gewissesten in die Hände fällt, und sich nun entweder noch höher hervorarbeiten oder unter diesen Händen erliegen muss? soll hier am wenigsten untersucht werden: nur unbemerkt müsst' es nicht bleiben, dass von Stund an die Haltersche Arbeit erst im Stillen verkleinert, dann allgemeiner angetastet, hierauf zwar noch einmal gegeben, zugleich aber auch so sichtlich bei Seite gelegt wurde, dass der Theil des Publikums, dessen Empfindung und Geschmack überall keinen Einfluss über sich leidet, vielleicht Gefahr läuft, sie nie mehr wieder zu hören. *)

Coppenhagen den 29. Junius 1792.

Von unsers Herrn Capellmeisters Schulz Liedern im Volkston waren bisher nur wenige einzelne Texte ins Dänische übersetzt, und in verschiedenen vermischten Sammlungen mit Schulzens Melodieen abgedruckt worden. Diejenigen Musikfreunde abgerechnet welche deutsch singen, und deren findet man ausser den deutschen Häusern in Copenhagen unter den gebohrnen Dänen nur wenige, sind Schulzens Volkslieder allgemein bisher so unbekannt hier geblieben, als seine grössern Werke ohne Nachfrage in Deutschland. Es war daher ein guter Gedanke, den Herr Sönnichsen vor geraumer Zeit schon geäussert und jetzt realisirt hat, eine Ausgabe mit dänischen Texten zu veranstalten. Er hat aber aus den drei Theilen des deutschen Originals nur einen Auszug von 12¼ Bogen geliefert, wozu die meisten Unterlegungen von dem Herrn Professor Rahbeck gearbeitet sind. Zwei neue original Dänische hat diese Sammlung vor ihrer Quelle voraus. Man soll-

*) Wir werden in einem der nächsten Stücke einige kleine angenehme Gesänge aus dieser Operette mittheilen. *D. H.*

te wünſchen, daſs die Folge der Lieder ſo wie im Deutſchen geblieben wäre; indeſſen begiebt man ſich gern dieſes Wunſches; aber daſs ſo vielfältig theils der Charakter der Gedichte verwiſcht, theils die Hauptaccente der Melodieen vernachläſsigt, theils ſogar in einem Liede das Sylbenmaaſs des Originals ganz miſsverſtanden worden, und jedes Stück von Herrn Rahbeck die Spuren der Unwiſſenheit in muſikaliſchen Dingen, und überdieſs noch des allezeit fertigen Versmachers verräth, das verſchmerzt man nicht ſo leicht.

Indem ich durch obige Nachricht einem Schriftſteller widerſpreche, der begierig geleſen wird, ſo finde ich mich veranlaſst, hinzuzufügen, daſs *Schulz* ſich hier ein *monumentum ære perennius* errichtet hat, aber durch nichts weniger als ſeine Lieder, ſondern durch ſeine Opern und Oratorien. Nur die letztern, Athalia, zwei Paſſions-Oratorien, eine Hymne, Aline, das Erndtefeſt und verſchiedene Gelegenheits-Muſiken kennt man hier, und es iſt grundfalſch, was der Herr *Friedrich Wilhelm Baſilius* von *Ramdohr* aus *Hoya* im erſten Theil ſeiner Studien zur Kenntniſs der ſchönen Natur, der ſchönen Künſte, der Sitten und der Staatsverfaſſung, auf einer Reiſe nach Dännemarl Seite 386 ſagt: „*Schulz* hat ſich beſon„ders durch ſeine angenehm geſetzten Lieder „*(angenehm geſetzt!!!)* Beifall erworben: „ſeine gröſsern Werke haben ihn nicht in glei„cher Maaſſe erhalten." Es gehört nicht zu meiner Abſicht, auch das übrige zu luſtriren, was dieſer *Reiſende* über den Zuſtand der hieſigen Muſik geſagt hat, ſonſt .... aber Muſikkundige merken ohnehin, daſs ſie dort die Zeichnung eines Blinden vor ſich haben, die nach der Vorzeichnung eines andern Blinden geconterfeyt iſt.

G.

Frankfurth a. M. den 7. Aug. 1792.

.... Von unſerm Theater kann ich Ihnen bis itzt weniges ſagen, weil wir lauter bekannte Opern einſtudiren, um erſt ein Repertorium zu formiren. Indeſſen dürfte Eine Ihnen doch unbekannt ſeyn, nehmlich *Paris* und *Helena* von *Winter*. Die Muſik hat hier den Beifall erhalten, den ſie verdient, da ſie ohne Zweifel zu den ſchönſten Produkten gehört, die unſre deutſche Bühne aufzuweiſen hat. Für die künftige Meſſe wird *die Zauberflöte* von *Mozart* und *der wüthende Roland* von *Haydn* einſtudirt, zwei Muſiken von denen man ſich viel verſpricht. Es wird itzt ſtark an den dazu gehörenden Dekorationen gearbeitet. *Herr Kunzen* hat uns bis itzt erſt eine Arie von ſeiner Arbeit hören laſſen, die er in eine Operette eingelegt, dieſe hat indeſs ſo viel Glück hier gemacht, daſs wenn es dereinſt mit einer Oper verhältniſsmäſsig ſo gienge, er obendrauf ſeyn müſste. Wir hoffen daſs er uns bald ſeinen vortreflichen Oberron wird hören laſſen. *Herr Frenzel* iſt nun auch hier, und dieſe beiden jungen Künſtler, denen die Direktion der Muſik bei unſerm Nationaltheater übergeben worden iſt, gehen bis itzt mit einer Einigkeit und Freundlichkeit darinnen zu Werke, die ihnen wahre Ehre macht.

7. Kurze Nachrichten.

Berlin. Sr. Maj. der König haben den Herrn Kapellmeiſter Alleſſandri verabſchiedet, und das Gedicht der ihm bereits für den nächſten Karneval aufgetragenen Oper Alboin ihm abnehmen, und ſolches durch den Königl. Hofpoeten Herrn Filiſtri an den Königl. Kapellmeiſter Herrn Reichardt nach deſſen Sommeraufenthalt in Giebichenſtein, nebſt einem eigenhändigen Schreiben geſandt, worinnen Sr. Maj. Herrn Reichardt den Auftrag ertheilen jene Oper in Muſik zu ſetzen.

Unſer verdienter Hr. *Faſch* hat nun ſeine vortreflichen Verſetts, — an welche er nun die letzte ſorgſame Meiſterhand gelegt zu haben ſcheint, von welchen aber noch die *ſechs* letzten von ihm zu bearbeiten ſtehen, bevor ſie alle ein fortlaufendes ſchönes und ſeltenes Ganze ausmachen — bereits in zweien Kirchen vor einer freundſchaftlichen Verſammlung aufgeführt, um den Effekt im Groſsen zu beobachten.

Die Vollendung.

J. A. P. Schulz.

Langsam.

Wann ich einst das Ziel er - rungen ha - be, in den Lichtge - filden je - ner Welt, Heil! der Thräne dann an mei - nem Gra - be, die auf hin - ge - streu - te Ro - sen fällt.

Wann ich einst das Ziel errungen habe,
In den Lichtgefilden jener Welt,
Heil! der Thräne dann an meinem Grabe,
Die auf hingestreute Rosen fällt.

Sehnsuchtsvoll, mit hoher Ahndungswonne,
Ruhig, wie der mondbeglänzte Hain,
Lächelnd, wie beim Niedergang die Sonne,
Harr' ich, göttliche Vollendung, dein!

Eil', o eile mich empor zu flügeln,
Wo sich unter mir die Welten drehn,
Wo im Lebensquell sich Palmen spiegeln,
Wo die Liebenden sich wiedersehn.

Sklavenketten sind der Erde Leiden;
Oefters, ach! zerreisst sie nur der Tod!
Blumenkränzen gleichen ihre Freuden,
Die ein Westhauch zu entblättern droht.

Mein Mädchen.

Grönland.

Munter.

Wenn man mir ein Mädchen nennt, als das schönste un - ter allen; wenn man sagt, ein je - der brennt, diesem Mädchen zu ge - fal - len. O diess ist sie! diess, diess, diess, ist mein Mädchen ganz gewiss.

Wenn man mir ein Mädchen nennt,
Als das schönste unter allen;
Wenn man sagt: ein jeder brennt,
Diesem Mädchen zu gefallen:
O! diess ist sie! diess, diess, diess,
Ist mein Mädchen ganz gewiss.

Sagt man: sie ist weiss und roth,
Gleich den Lilien und Rosen;
Jeder Zug ein Aufgebot,
Dieser Huldinn lie zukosen:
O! diess ist sie! diess, diess, diess,
Ist mein Mädchen ganz gewiss.

Rühmt man eine kleine Hand,
Und ein Aermchen, sanft zu drücken,
Einen Wuchs, den man umspannt,
Und ein Füsschen zum Entzücken:
O! diess ist sie! diess, diess, diess,
Ist mein Mädchen ganz gewiss.

Lobt man grosser Augenpracht,
Und ein Haar von Rabenschwarze,
Einen Mund zum Kuss gemacht,
Eine Brust, den Thron der Scherze.
O diess ist sie! diess, diess, diess,
Ist mein Mädchen ganz gewiss.

An den Mond.

J. F. Reichardt.

Langſam und leiſe.

Sil - bern wal - leſt du mir nä - her Bild der himmliſch ſü - ſsen Ruh! doch dem Her - zen wird nur we - her, und die Schwermuth weint dir zu.

Silbern walleſt du mir näher
Bild der himmliſch ſüſsen Ruh!
Doch dem Herzen wird nur weher,
Und die Schwermuth weint dir zu. —

Freudevolles Wiederſehen
Bringt dein liebliches Geſicht:
Meere, Wälder, Thal und Höhen
Kränzeſt du mit Wonnelicht.

Wiederſehen — o wie lange,
O wie bange harr' ich dein!
Harre, bis mir wird die Wange
Bleich, wie Mond am Leichenſtein.

Fr. von Klenke.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.



VIERTES STÜCK.

October 1792.

BERLIN,

in der neuen Berlinischen Musikhandlung.

Inhalt.

Das musikalische Publikum hat nun vierundzwanzig Stücke unsers musikal. Wochenblatts in zwei Heften, und vier Hefte der musikalischen Monathsschrift, als Fortsetzung jenes Werks vor Augen. Das fünfte und sechste Heft erfolgt noch in diesem Jahre ganz ohnfehlbar und damit wäre dann der erste Jahrgang beschlossen. Ob nun aber ein zweiter Jahrgang mit dem Januar 1793 wieder begonnen werden soll, wird allein von der Erklärung der Subscribenten und Pränumeranten abhangen. Melden sich bis zum neuen Jahre eine hinlängliche Anzahl, die mit Einem Holl. Dukaten auf den zweiten Jahrgang subscribiren oder pränumeriren, so wird solcher mit dem Januar 1793 ohnfehlbar begonnen. Wo aber nicht, so unterbleibt die weitere Fortsetzung.

Die Herren Buch- und Musikhändler, so wie überhaupt diejenigen, welchen Leipzig näher ist, als Berlin, werden gebeten, ihre Bestellungen daselbst an Herrn Breitkopf jun. zu machen, bei welchem, so wie in Berlin ausser der unterzeichneten Handlung auch bei Herrn Buchhändler Lange, auch Exemplare von dem *musikalischen Wochenblatt* und *der Monathsschrift* (für solche, die zugleich auf den zweiten Jahrgang pränumeriren, noch für den Pränumerationspreiss) und *Reichardts musikalisches Kunstmagazin* und *Geist des musikal. Kunstmagazins*, wie auch vom musikal. Blumenstrauss zu haben sind. Auf die Fortsetzung des Blumenstrausses, die im November d. J. erscheint, wird daselbst auch 16 Gr. Pränumeration angenommen und auf den ersten Theil von Reichardts Musik zu Goethe's Werken mit Einem Thaler pränumerirt oder subskribirt.

Berlin, den 1sten October 1792.

Die neue Berl. Musikhandlung.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

VIERTES STÜCK.

October 1792.

1. Etwas über Taktgefühl.

Taktgefühl ist, glaub' ich, ein allgemeines, jedem Menschen natürliches Gefühl, und bedarf nur, mehr oder weniger, Entwickelung, um sich thätig zu zeigen. Wenn ich von einem *allgemeinen* Taktgefühle rede, so darf ich wohl nicht erst erinnern, dass ich damit zugleich sagen will: es zeige sich bei jedem Menschen auf eine und eben dieselbe Art wirksam; der eine fühle nämlich den guten Takttheil eben da, wo er dem andern merklich ist, und es sei eben so unmöglich, dass derjenige Theil, welcher jenem als *guter* Takttheil auffällt, diesem für einen *schlechten* gelte; als es unmöglich ist, dass diejenige körperliche Berührung, welche Einem Menschen Schmerz verursacht, bei dem andern — vorausgesetzt, dass alles Uebrige gleich sei — ein angenehmes Gefühl errege. Nun frägt es sich aber:

> Hat man, für jeden Fall, von diesem allgemeinen Taktgefühl abstrahirte *Regeln*, welche der Komponist nur befolgen darf, um das Gefühl dieser oder jener Taktart rege zu machen und zu unterhalten?

oder:

> muss auch der Komponist sich hiebei grösstentheils seinem — freilich ausgebildeten und erhöhten — *Gefühle* überlassen?

Dies letztere *nicht* zu glauben, bestimmen mich, der ich jedoch, wo nicht ganz Laie, doch höchstens nur *Laienbruder* in der Tonkunst bin — und würde ich auch, wär' ich etwas mehr, wohl jene Fragen aufgeworfen haben? — folgende Gründe: Musik überhaupt ist Sache des Gefühls. Alle Gesetze der Harmonie gründen sich einzig auf den Ausspruch desselben. Jedem gesunden Ohre, wenn es gleich dem Kopfe eines gänzlich Nichtmusikalischen angehört, wird z. B. eine nicht aufgelös'te Dissonanz, oder eine Folge von Quinten widrig auffallen. Der Laie vermag nicht, sich von den Ursachen dieser Eindrücke Rechenschaft zu geben. Dem theoretischen Musiker dagegen sind die Gesetze bekannt, nach welchen diese Tonverbindungen auf das Gefühl wirken, er weiss, *wodurch*, und *warum* sie nicht angenehme, sondern widrige Eindrücke machen, und nur deshalb, weil er dies *weiss* — nicht, weil er es, gleich dem Laien, *fühlt* — kann er sie vermeiden. — Ihm sind so viele aus der Natur des Gefühls abstrahirte allgemeine Grundsätze gegenwärtig, die er nur benutzen darf, um seines Zwecks, dieses oder jenes *hervorstechendere* Gefühl — von den *feinern* Nüancen ist hier die Rede nicht — zu wecken, sicher nicht zu verfehlen. Sollte er *in Ansehung des Taktgefühls*, das doch gewiss, eben weil es ein *allgemeines* Naturgefühl ist, unter die *hervorstechendsten* gehört, vor dem Laien *nichts* voraus haben? Die Prosodie der *Sprache* hätte Regeln, nach welchen diese oder jene Sylbe entweder *kurz* oder *lang* gebraucht werden *kann* oder *muss?* Und die Prosodie der *Musik* — wenn ich mich so ausdrücken darf — der es in Ansehung der grössern Perioden, Rhythmen, Einschnitte und Cäsuren nicht an Regeln fehlt, hätte — zwar ebenfalls Metra (denn was sind Taktarten anders?) — aber keine Gesetze, nach welchen durch diese oder jene Verbindung der Töne *nothwendig* ein guter oder schlechter Taktfuss, *nothwendig* dieses oder jenes Taktmetrum und

ſchlechterdings kein andres als das verlangte, fühlbar werden muſs? welche, z. B. den *Unterſchied* zwiſchen $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt, der, wiewohl einige behaupten, daſs jener blos aus zwei zuſammengeſetzten $\frac{2}{4}$ Takten beſtehe, doch ganz zuverläſsig vorhanden iſt, merklich machen lehrten?

Es giebt zwar — wie in der Proſodie unſerer Sprache willkührlich lange oder kurze Sylben — ſo in der Muſik Kombinationen, die willkührlich mehr als Ein Taktmetrum zulaſſen, z. B. eine Reihe von Tönen gleicher Dauer und auf derſelben Stufe; allein ſolcher Verbindungen ſind gegen diejenigen, wo ſchlechterdings nur *Eine* Art der Taktabtheilung möglich iſt, und wo durch jede andere, dieſer *Einen* Taktabtheilung entgegen arbeitende, Accentuation, eine dem Gefühle ſehr merkliche Taktverrückung entſtehen würde, doch wohl nur wenige.

So ſind auch Verbindungen von Tönen möglich, die ſich eben ſo wenig als Proſe, in ein gewiſſes Metrum bringen laſſen. Wodurch wird nun in jenem Falle das Gefühl dieſer Einen Taktart, allen Bemühungen ihm durch veränderte Accentuation eine andre Richtung zu geben zum Trotz, unterhalten? wodurch wird in dieſem Falle die Eintheilung in irgend ein gewiſſes Taktmetrum gehindert? und welche Regeln lehren den Componiſten ſolche Hinderniſſe beſiegen? Denn warum ſollte er, *gerade nur hier*, ſeinem *Gefühle* überlaſſen ſeyn?

Was die gewöhnlichen Theorien vom Vorbereiten, Anſchlagen und Auflöſen der Diſſonanzen, vom Beibehalten oder Weglaſſen, Verdoppeln oder nicht verdoppeln gewiſſer Intervalle, im guten oder ſchlechten Takttheile, lehren, mag wohl etwas ſeyn, um *in dieſem oder jenem Falle* das Taktgefühl zu befriedigen. Es kann aber ſo wenig alles ſeyn, als auf jeden möglichen Fall paſſen; denn es giebt Verbindungen, *ohne* Diſſonanzen, und, in der freien Schreibart beſonders, wo doch die gröſste Mannigfaltigkeit der Taktarten möglich iſt — da hingegen im ſtrengen Style die vielen kleinern leicht und lieblich dahin hüpfenden Metra durch wenige groſse, gewichtvolle gröſstentheils gänzlich ausgeſchloſſen werden — handelt man nicht ſelten allen dieſen Regeln geradehin zuwider, ohne daſs darum das Taktgefühl nur im mindeſten beleidiget würde. Sich davon zu überzeugen, gehe man irgend eine neuere Sonate durch, und ſehe, wie oft jene Vorſchriften beobachtet, wie oft ſie übertreten ſeyn. Das Uebergewicht dürfte auf die letztere Seite fallen.

Die Regel, daſs *Takttheile* nicht als *Glieder*, und umgekehrt, dargeſtellt werden müſſen, ſcheint mir ebenfalls bei weitem noch nicht beſtimmt genug. Denn woran *erkenne* ich nun, welche melodiſche Verbindung nothwendig, als *Theil*, nicht als *Glied*, und umgekehrt, gebraucht werden muſs? An dem Umfange und der Endigung der rhythmiſchen Theile? Aber auch hiebei iſt ja eine groſse Mannigfaltigkeit möglich.

Wenn nun hier nicht blos *das Gefühl* entſcheiden ſoll, ſo muſs es eine vollſtändigere, in *jedem* Falle und auf *jede* beliebige Taktart anwendbare, gegen *jeden* Verſtoſs wider das Metrum ſichernde, Theorie geben.

Iſt aber eine ſolche Theorie vorhanden?

und, wenn ſie es iſt, wie ich nicht zweiſle:

Wo wird ſie gelehret?

Ueber dieſe Fragen wünſchte ich Belehrung. Sollten Sie, meine hochzuverehrende Herrn, das laienhafte Raiſonnement eines Dilettanten einiger Aufmerkſamkeit nicht ganz unwerth, die darin aufgeworfnen Fragen nicht etwa zwecklos finden, und wäre in Ihrer beliebten muſikaliſchen Zeitſchrift der Ort für meine Anfrage und deren Beantwortung, ſo haben Sie die Güte, meinen Wunſch zu befriedigen.

Nauen am 21ſten März 1792.

C. L. Stengel.

Nachſchrift der Herausgeber.

Wir theilen dieſe Anfrage unſern Leſern um ſo lieber mit, da es zum wahren Gewinn der Kunſt gereichen müſste, wenn mehrere gründlich unterrichtete und ſcharfſinnige Forſcher an ihrer Beantwortung Theil nehmen möchten. Obgleich in *Matheſons*, *Riegels*, *Scheibe's*, *Marpurgs*, *Kirnbergers*, *Sulzers*, *Forkels*, u. e. a. Werken einzelne gute und zum Theil feine Bemerkungen und Ideen über dieſen wichtigen Gegenſtand enthalten ſind, ſo iſt er doch im Ganzen noch ſo wenig bearbeitet, und überall ſo wenig zur Sprache

gekommen, dafs die beften practifchen Künftler felbft in nicht geringer Verlegenheit fich befinden, wenn fie darüber in Worten Auskunft geben follen. Die Herausgeber behalten es fich vor, bei erfter Mufse ihr Scherflein beizutragen.

2. Auszug aus einem Verfuch einer fyftematifchen Entwickelung der Tactarten und Vorfchläge zu neuen Tactzeichen. *)

Si tous ces fignes, fagt Rouffeau im Artikel *Mefure* von den Tactzeichen, nachdem er fie vorangeführt hatte; „*fi tous ces fignes* „*font inftitués pour marquer autant de diffé*„*rentes fortes de Mefures, il y en a beau*„*coup trop; et s'ils le font, pour exprimer* „*les divers dégrés de Mouvement, il* „*n'y a pas affez; puisque, indépendamment de* „*l'efpece de Mefure et de la divifion des* „*Tems, on eft presque toujours contraint d'a*„*jouter un mot au commencement de l'Air pour* „*déterminer le Tems.*" Nach Rouffeaus Meinung haben wir alfo der *Tactzeichen*, und wie Sulzer den Genfer verfteht, der *Tactarten*, in einer Rückficht zu viel, in andrer zu wenig. Sulzer verwirft den Gefichtspunct, aus welchem die Tactarten betrachtet er felbft gefteht, dafs wir zu viel haben, und bleibt einzig in demjenigen ftehen, worin er Rouffeau fagen läfst, dafs ihrer zu wenig find. Ob wir nun aber, in diefem Gefichtspuncte die Tactarten betrachtet, ihrer wirklich zu wenig haben, wie Rouffeau meint, oder ob die Zahl vollftändig fey; dies zu unterfuchen und darüber Beftimmungen zu geben, ift Sulzer der Vortreflichkeit feines Werks fchuldig geblieben: er hat die mehr oder weniger gebräuchlichen Tactarten nach einander in einer gewiffen Ordnung blos aufgezählt, als wenn es ihm, was denn freylich auch die Hauptfache war und beftändig bleiben wird, nur darum zu thun wäre, den practifchen Gebrauch zu zeigen.

Sollte fich aber, jenes zu beftimmen, nicht ein untrüglicher Maafsftab finden laffen? Können wir ferner in unferer heutigen, von Zergliederungen der Tactzeichen fo vollen Mufik, mit vier oder fechs Tactarten (denn mehr räumt Rouffeau dem nothwendigen Bedürfniffe nicht ein) ausreichen? Wie verhalten fich Tactarten und Tactzeichen zu einander? führt jede Tactart immer nur ein Zeichen? und find mehrere verfchiedene Tactzeichen Beweife von eben fo viel verfchiedenen Tactarten? Endlich, ift es nothwendig, durch die Tactzeichen zugleich den Gang der Bewegung anzudeuten? (Nach den bekannteften Theorieen follen fie mit dazu dienen; alfo denn auch noch die Frage:) find fie dazu fo gefchickt, dafs man keine beffere zu wünfchen brauchte, oder liegen uns bequemere und zuverläfsigere Mittel zur Hand?

Dies alles find zu verwickelte, in einander greifende Fragen, um fie einzeln zu beantworten, ohne in öftere Wiederholungen zu fallen. Ich gehe lieber einen andern Weg, und fange mit dem an, was meine nächfte Abficht war, den Urfprung der Tactarten und ihren Zufammenhang darzuftellen. Dabey werde ichs um fo mehr laffen können, wenn fich am Ende zeigte, dafs es überflüfsig wäre, die Fragpuncte noch einzeln zu beleuchten.

Ich ftelle nur jeden Tact als eine Einheit vor, und finde, dafs ihre *einfachfte, (unmittelbare, Ober-* oder wie ich fie vorhin genannt habe, *Stamm-Bewegung)* zweizeitig oder dreizeitig ift: das heifst, jeder Tact zerfällt in zwey oder drei gleiche Zeittheile. Wollte ich hier ein wenig ausfchweifen, fo wär es in dem Beweife, dafs der Einvierteltact (der aus nur einem Zeittheil beftehende Tact,) ein Unding

*) Der vollftändige Auffatz fteht im *März* 1792 des *deutfchen Magazins*, und enthält aufser manchen nähern Erläuterungen des hier vorgetragenen, auch mehrere feine kritifche Bemerkungen über einen ziemlich unbedeutenden Auffatz von *Brijon* im December 1788 des *Journal encyclopedique*, und über Rouffeaus und Sulzers Meinungen den hier abgehandelten Gegenftand betreffend. Den Herausgebern diefer mufikalifchen Monatfchrift fchien der Auffatz zu wichtig, um es dem Zufall zu überlaffen, ob er auch durch jenes litterarifche und politifche Journal den Freunden der Tonkunft, oder vielmehr den Tonkünftlern felbft in die Hände kommen möchte. Doppelt angenehm würd' es ihnen feyn, durch diefen Auszug manchen Lefer, der jenes fehr intereffante und reichhaltige Journal bisher unter der grofsen Menge von Journalen überfehen hätte, nicht nur auf jenen Auffatz, fondern auf das Werk felbft aufmerkfam gemacht zu haben.

D. H.

ist, ob es gleich, ihn auszudrücken, Form und Zeichen giebt.

Die Zergliederung des Tacts in zwei oder drei Zeiten drücke ich, um das Ganze und die Theile zugleich nebst den dazwischen liegenden Verhältnissen mit einem Blick zu fassen, auf folgende Art aus:

$$1 : 2 = \frac{2}{2}$$ *)

und dies ist die *einfache, (unmittelbare) gerade* Tactart.

Die *einfache ungerade*, oder der einfache Trippeltact, bekommt also diese Gestalt:

$$1 : 3 = \frac{3}{3}$$

Auf die Darstellung in Ziefern kommt mir viel an, weil sie die Idee von der nothwendigen Einheit eines Tacts vor aller Verirrung und Vermischung mit unnützen Nebenideen verwahrt. In dieser Rücksicht muss ich noch eine etwas umschweifende Anmerkung machen.

Wer die Tonzeichen oder Noten nach ihrem Werthe so kennen lernt, als ein gewöhnlicher Lehrmeister sie dem Anfänger mit ihren Eintheilungen und Namen beibringt, wie selbst Sulzer im Artikel *Noten* sie abhandelt, dem muss in der Folge beim ersten Erwachen des Selbstdenkens auffallen, dass wir nur für die, durch Zerlegen der runden (ganzen) Note mittelst dem Theiler 2 entspringenden Tactzeiten, eigenthümliche Noten und Namen haben, diejenigen Tactzeiten aber kaum in der Schrift, und in der Sprache gar nicht besonders ausdrücken, welche entstehen, wenn die runde Note unmittelbar durch 3, oder mittelbar durch 2 und 3, imgleichen 3 und 3, getheilt wird. Wär's ein Wunder, wenn er in unserer Zeichenlehre eine grosse Lücke zu entdecken glaubte? zu behaupten anfienge, es fehle für eine Menge Tactzeiten uns an Namen und Zeichen, und diesem Mangel müsse abgeholfen werden?

Wirklich sind hier Dinge mit einander verwechselt worden, deren Verschiedenheit zu auffallend ist, um den Grund der Verwechselung sogleich zu entdecken. Wir Deutsche haben übel gethan, dass wir die von den geraden Theilern, 2, 4, 8, 16 u. s. w. hergenommenen Namen der Noten, Ganze, Halbe, Viertel, Achtel etc. liessen mit für die trippelgetheilten Tactzeiten herrschend werden, und da, wo sich dies nicht fügen wollte, den Ausdruck von *Triolen* zum Lückenbüsser machten; wohingegen unsere westlichen Nachbaren die im Lateinischen gebräuchlichen, von der *Figur* der Noten abgeleiteten Namen beibehielten, wornach sie eine Note *une ronde, blanche, noire, croche, double-croche etc.* nennen, die bei uns gewöhnliche ganze, halbe, viertel, achtel etc. Note heisst. Dies hat zur Folge, dass eine Note den Namen *Viertel* bekommt, wenn sie gleich, dem wahren Werthe nach, ein *Drittel* oder ein *Sechstel* ist, und mit eben dem Rechte in diesem Fall ein Drittel, ein Sechstel genannt zu werden fodern kann, als in jenem Fall, da ihre Dauer den vierten Theil des Tacts beträgt, ein Viertel. Hierbei fühlt man auch, wie sehr die Namen von Dreiviertel, Zweiviertel, Sechsachteltact den Begriffen von der Sache widersprechen.

In der Art die Noten zu nennen, liegt also würklich etwas *Einseitiges*, welches nur gar zu leicht zu falschen Vorstellungen verführt; allein, an Tonzeichen (Notengattungen) selbst haben wir, so wie keinen Ueberfluss, so auch keinen Mangel: der hinter den Noten applicable Punct und die Schreibart der sogenannten Triolen füllen hier die scheinbare Lücke sehr geschickt aus. Nur die alten, von der Gestalt der Noten genommenen, *mehrseitigen* Namen wieder gang und gebe gemacht, so ist die Vorstellung geläutert, welche beim Kennenlernen der sinnlichen Tonzeichen in der Imagination erregt werden, und von bleibendem Eindruck seyn muss.

Den einfachen geraden Tact $1 : 2 = \frac{2}{2}$ nenne ich *Zweizweitel*, oder schlechtweg *Zweiteltact*, und sein Zeichen lasse ich $\frac{2}{2}$ seyn. Der ungerade einfache Tact, dem ich hernach $\frac{3}{3}$ zum Zeichen gebe, heisst also, nicht Dreizweitel oder Dreiviertel, unter welchem und andern Namen ihn unsre Praxis kennt, sondern *Dritteltact*. Als ganze oder Tactsnoten braucht man in beiden gewöhnlich weisse und schwarze; im Dritteltact, zur geschwindesten Bewegung auch geschwänzte. Ueberdies gehört im Dritteltact zur Vollständigkeit der Tacts-

*) Nämlich: 1 dividirt durch 2 giebt zwei Halften.

Der Einsender.

note noch der Verlängerungspunct, dessen Daseyn für die ausschliessende Dreizeitigkeit entscheidet; wo er fehlt, da ist denn die Note blos zweizeitig.

Durch weitere Zerlegung der Tactzeiten leite ich nun aus den einfachen Grundtactarten alle bisher gebräuchliche und je brauchbare Tactarten her. Mich wundert, dass Rousseau nicht bereits diesen Weg eingeschlagen, oder bestimmter, dass er ihn nicht verfolgt hat: „*chaque Tems, ainsi que chaque Mésure,* „*peut se diviser en deux ou en trois parties* „*égales,*" sagt er ganz richtig, und man sollte denken, er würde auf diesem Grunde das ganze Gebäude der Lehre vom Tact aufführen. Allein er scheint wenig darauf geachtet zu haben; als wenn nichts weiter daraus zu folgern wäre, schreibt er fort: „*cela fait une subdivi*„*sion, qui donne quatre especes de Mesures* „*en tout.*"

Können wir denn nicht noch weiter theilen? und müssen wir's nicht, um die seltenere Arten abzuleiten, welche unter den Namen von Zwölfachtel, Zwölfsechzehntel, Vier und zwanzig — Sechszehntel vorkommen? oder missbilligt Rousseau stillschweigends den Gebrauch dieser Tactvorzeichnungen? — Vielleicht; und wohl gar mit Recht! Wir können nur durch 2 und 3 theilen; (denn die Einheit theilt nicht, in 4 und 6 sind die Theiler 2 und 3 schon enthalten, 5 und 7 aber geben Verhältnisse, die unser Ohr nicht fassen kann, wenigstens wie verschiedene Versuche *) bestätigt haben, nicht fassen mag; wie weit aber die Theilungen gehen dürfen, das gehört für die Entscheidung des Ohrs. Mich dünkt es Regel, dass die Tactvorzeichnung die herrschenden Zeittheile der Einheit angeben müsse; unter welchen Zeittheilen aber bloss die leicht zu fassenden, im Gefühl Eindruck machenden und immer widerkehrend scheinenden zu verstehen sind, ohne Rücksicht darauf, dass ihrer mehrere bald in kleinere vielartige Theilchen zersplittert werden. Solcher herrschenden Zeittheile kann das Ohr nun wohl aufs höchste nicht mehr als Zwölf fassen; und so hätten wir allenfalls auch nur einen Tact mehr als Rousseau gestattet, — immer aber noch weniger, als der Componisten-Gebrauch den Schein hat, glaubend zu machen, dass in der Natur der Sache existiren.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

3. Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler etc. von J. F. Reichardt.

S. 586 fehlt:

Harson war ein sehr geschickter Organist bei der Marienkirche in Berlin.

Hasse. Ich besitze das selten gewordene *Miserere* dieses Meisters, das er früh in Venedig für zwei Soprane und zwei Contr' Alte schrieb, und halte dieses mit dem Pater Martini für eine seiner besten Arbeiten.

S. 605 fehlt:

Hatzfeld (Hugo Graf v.) jetziger Mainzischer Gesandter in Berlin, und Bruder des vorigen, der wegen seiner schönen Tenorstimme und seines angenehmen geschmackvollen Vortrages als ein vorzüglicher Musikdilettant genannt zu werden verdient.

S. 624 fehlt:

Herbig, ein braver Violoncellist in der Königl. Preussischen Capelle: er ist ein Schüler vom jungen itzt so berühmten *Mara*, und vom Könige sehr geschätzt. Es ist schade, dass seine schwächliche Gesundheit ihm kein langes Leben verspricht. Mit einer obligaten Violoncellarie in meiner Oper *Andromeda* erwarb er sich auch im Publikum eben so allgemeinen Beifall als im vorigen Jahr Herr *Hansmann*, der sich schon bei meinen ehemaligen *Concerts spirituels* im Publikum sehr beliebt machte, mit einer andern Arie in meiner Oper *Brenno*, die ich für Madame *Todi* mit einem obligaten Basson, für den vortreflichen, vollkommenen Fagottisten *Ritter*, mit zwei obligaten Waldhörnern, für die beyden

*) Von Telemann, und besonders von Conrad Michael Schneider, weiland Musikdirector und Organist zu Ulm, in dessen sechs Theilen Clavierübung, zu Augsburg in Kupfer gestochen.

eben so vortreflichen und vollkommenen Künstler, *Thürschmidt* und *Palsa*, und mit einem obligaten Violoncell für Herrn *Hausmann* geschrieben hatte. Diese Arie: *Dei di Roma*, ist vielleicht an keinem Orte in der Welt wieder mit der Vollkommenheit aufzuführen, mit welcher jene fünf Virtuosen sie geltend machten.

Herder (Johann Georg). Ausser denen angeführten mit der Tonkunst verwandten Schriften gehören auch noch folgende von H. hieher: *Von deutscher Art und Kunst*, 1773. *Brutus*, ein Drama zur Musik, 1774. *Lieder der Liebe*, 1778. *Zwei Weimarische Gesangbücher*, 1778. *Volkslieder* aus dem Englischen, Schottischen, Spanischen, Litthauischen u. a. Spr. 2 Bände, 1778 u. 79. Cantate beim Kirchgange der reg. Herzogin, von der Herzogl. Capelle aufgeführt 1779. Eine Ostercantate. Händels Messias deutsch untergelegt. Es ist sehr zu bedauern, dass H. nicht mehr für die Musik gedichtet hat: denn er gehört, wie Göthe, zu den sehr seltnen gebohrnen Dichtern, die auch Sinn und Gefühl für die Tonkunst haben. Nie hat mir jemand richtigere Bemerkungen über meine Arbeiten gemacht, als H.

Herschel (Friedrich Willhelm) hat seine Organistenstelle in Bath längst niedergelegt und wohnt seit mehreren Jahren als pensionirter Königlicher Astronom zu Windsor, wo der Hof sich den gröſsten Theil des Jahres aufhält, und der König selbst mit ihm eifrig Astronomie studirt.

Hessel, der als Verfertiger einer Klavierharmonika in Berlin genannt wird, ist hier ganz unbekannt.

Himmel, ein junger Klavierist von vorzüglichem Talent und groſser Geschicklichkeit im Klavierspielen. Vor einigen Jahren erwarb er sich dadurch beim Könige von Preuſsen eine jährliche Pension, um damit bei einem selbstgewählten Lehrmeister die Composition zu studiren. Er und seine Freunde bei Hofe wählten *Naumann*, und so lebt er seit der Zeit gröſstentheils in *Dresden*. Doch hat er schon einige Male dem Könige seine Arbeiten überbracht, durch die er zeigt, dass er für die Natur seines Talents sich an *Naumann* den rechten Lehrer gewählt hat.

Jomelli (Nicolo) H. G. läſst mich hier sagen: ich glaube, *Jomelli* sei Musiklehrer im Conservatorio *St. Onofrio* unter *Leo* und *Durante* gewesen: ich sage aber in meinem Commentar, den ich für mein ehemaliges Concert spirituel über *Jomellis* damals aufgeführtes *Miserere* schrieb, und aus dem diese Nachricht nur genommen seyn kann, fast gerade das Gegentheil; ich bezweifle dort sogar, dass er die *Musik* unter *Durante* studirt haben sollte. — Da jener *Commentar* ein ziemlich ausführliches und bestimmtes Urtheil über *Jomelli* enthält, an welchem mich auch spätere Bekanntschaft mit mehreren seiner Werke und das Urtheil seines italiänischen enthousiastischen Lebensbeschreibers, an den sich H. G. vorzüglich hält, nichts ändern lassen, so will ich ihn ganz hieher setzen. Die Textbücher zu meinem damaligen Concert spirituel, die solche Commentare enthalten, sind ohnehin längst vergessen und verflogen.

„*Jomelli* ist unter den Italiänern dieses Jahrhunderts einer der berühmtesten und beliebtesten Komponisten seiner Nation. In seinen frühesten Jahren, die in den Anfang dieses Jahrhunderts fallen, studirte er unter *Durante*; es ist aber kaum zu glauben, dass er bei diesem groſsen Harmoniker die Komposition studirt hat, vielleicht war er nur sein Sangmeister: denn *Jomelli* hat keinen Theil seiner Kunst gründlich studirt. Sein überaus feuriges Genie und seine glühende Imagination, konnten in seinen frühern Jahren den Zwang der Regel nicht ertragen, oder lieſsen ihm vielmehr nie Ruhe genug, das Kunstsystem, und noch weniger das innere wahre Wesen der Kunst zu studiren. In späteren Jahren, da ihm der Vorwurf, bei all seinem Genie unwissend in der Kunst zu seyn, unangenehm wurde, auch wirklich einmal zu Erlangung einer wichtigen Stelle im Wege stand, that er, als wolle er fleiſsiger arbeiten, mag auch wirklich sich mehr um das Studium der Harmonie bekümmert haben, drang aber nie so tief, dass er mit Sicherheit und feiner Wahl seine oft herrlichen Melodieen, mit passender reiner und ungezwungen gearbeiteter Harmonie hätte begleiten, vielweniger noch seine Melodieen durch reiche und fein geführte Harmonie verschönern und an Wirkung verstärken können. Er suchte vielmehr seinen spätern Arbeiten durch frappante und gehäufte Ausweichungen, oft ohne Grund und Ursache, ein gelehrtes Ansehen zu geben, und verdarb dadurch oft die schönste treffendste und ausdruckvolleste Melodie. Niemand fühlt das besser, als der Sänger, der oft dieselbe Melodie, die er allein für sich sehr leicht und bequem

gesungen, kaum mehr rein und sicher singen kann, sobald die unnatürlich gehäufte grundlose Harmonie dazu kömmt; und selbst der Sänger wird das nie lebhafter fühlen, als wenn er solche Musik mit der meisterhaften Arbeit eines *Leo* vergleicht, wo die Harmonie immer der Melodie treueste Führerin und Stütze ist, wo eine Stimme die andere trägt und sichert. Es ist vielleicht kein Komponist, an dem man's besser zeigen könnte, wie das wahre tiefe Studium der Kunst das Genie nicht erdrückt, wie es ihm vielmehr Kraft und Festigkeit giebt, all sein Vermögen immer zum rechten Zweck anzuwenden, als *Leo*. Und wenn auch Leichtigkeit und Schönheit der Form durch tiefes Studium der Kunst etwas leiden sollte, so wird doch an Klarheit, Faslichkeit, Bestimmtheit und Vollendung gewifs mehr gewonnen. Es ist von der andern Seite vielleicht kein Komponist, an dem man es so einleuchtend zeigen könnte, dafs auch das lebhafteste Genie, die feurigste Einbildungskraft, ja selbst häufige Erfahrung nicht hinreichend ist, den Mangel des Studiums der Kunst überall zu ersetzen, besonders wenn sich der Künstler ins Feld des Erhabenen wagt, — als *Jomelli*: und unter allen seinen Arbeiten zeigt das vielleicht keine so ganz, als dieses *Miserere*, so wir heute aufführen wollen.

Es herrscht in dieser Musik ein Reichthum an schönen Melodieen, an einzelnen ausdrucksvollen Stellen, wie vielleicht nur in irgend einem andern grofsen Werke. Allein diese schönen Melodieen sind so selten mit guter reiner zweckmäfsiger Harmonie begleitet und fast nie durch schön gearbeitete reiche und feingeführte Harmonie verschönert und gekräftiget, dafs auch die schönste dieser Melodieen keinen bestimmten und bleibenden Eindruck bewirken kann. Es ist alles nur momentan; freilich für den einzelnen Augenblick zuweilen das Lieblichste, was man hören mag: gleich darauf aber zerstört wieder ein gewaltsamer unvorbereiteter weithergeholt r Akkord all den schönen Eindruck. Und der Künstler gar, der gewohnt ist, dem Gange der Harmonie mit dem Verstande zu folgen, findet sich allaugenblicklich getäuscht, irregeführt und am Ende unbefriedigt.

Bei all diesen Mängeln bleiben dieser Musik so viel Schönheiten der Melodie und des Effekts, dafs sie, wie nur je eine andre seiner Arbeiten, von dem lebhaften Genie und schönen Kunstsinn des Komponisten unwiderleglich zeugt.

Ein besonderes Verdienst, das *Jomelli* überall hat, zeigt sich hier oft sehr stark: das ist, die Klugheit oder Witz, mit wenigen Noten oft eine grofse frappante Wirkung hervorzubringen. Besonders in den Ritornellen und kleinen Zwischenspielen der Instrumente sind oft äufserst frappante, oft auch äufserst angenehme Züge. Das hat seine Theaterarbeiten immer so höchst anzüglich und grofswirkend gemacht. In der Kirche ersetzt dies freilich bei weitem nicht den Mangel grofsgedachter, kühn und edel geführter Harmonie. Man mufs vielmehr doppelt bedauern, dafs ein Mann, der so viel Scharfsinn zeigt in Ansehung der äufsern Begleitung, dafs der nicht durch tiefe Einsicht in die Kunst in den Stand gesetzt ward, die edlern und gröfserwirkenden Mittel, die die Harmonie darbietet, zum höchsten und edelsten Zweck der Kunst geistvoll anzuwenden."

Ich füge diesem Urtheil ein anderes des *Prinzen Beloselsky* bei, welches, bei aller seiner Vorliebe für die Italiäner und selbst für *Jomelli*, den Kunstcharakter dieses Künstlers im Ganzen richtig darstellt. Auch giebt mir solches noch Veranlassung zu einigen Anmerkungen. Er sagt, in seiner französischen Abhandlung *de la Musique en Italie*, Folgendes von *Jomelli*.

„*Jomelli* fühlte sich früh zur Musik berufen, und wurde bald berühmt. Seine Opern *Ifigenia*, *Cajo Mario*, und *Astianatte* erschienen auf den Theatern von *Neapel* und *Rom* mit aufserordentlichem Beifall. Diese drei Werke voll Feuer und Gesang kündigten einen feinen und sichern Geschmack, eine grofse Seele an, die mit *Pergolesis* und *Vincis* schönem Naturel zu wetteifern schienen. Sein Ruf und seine Talente wuchsen täglich; er stand im Begriff zum Capellmeister bei der päbstlichen Capelle ernannt zu werden: aber das römische Musikercorps wollte ihn erst prüfen, und behauptete, er kenne die Regeln der heiligen Musik nicht hinlänglich. *Jomelli* fühlte sich durch diesen Vorwurf beschämt; er verliefs *Rom* und ging nach *Bologna*, um unter dem *Pater Martini* den Contrapunkt zu studiren." (Im G. Lexicon steht fälschlich *Neapel*, wo *Martini* nie war. Ich kann mich hier nicht enthalten eine Anmerkung hinzuzufügen, die ich damals in meinem Commentar nicht machen konnte, weil mir dieser Umstand unbekannt war. Der *Lehrmeister Martini*, der nur den eigentlichst mathematischen Theil der Musik studirt hatte und wirklich verstand, auch selbst nie etwas kom-

ponirt hat, das ein wahrer Künstler rein und gut geschrieben nennen, und ein feines gebildetes Ohr mit Vergnügen hören könnte, der erklärt hier ganz den Abweg des Schülers von der wahren Kunst und die falsche Anwendung, die er von der Zeit an von einem oberflächlichen Studium der Harmonie gemacht hat. Uebrigens ist es unbegreiflich, wie in Italien schon damals, zu einer Zeit, da die ächten Künstler, die *Leo*, *Feo*, *Vinci*, wahre grosse vollendete Kunstwerke in solcher Menge darstellten und hören liessen, wie da junge Leute als *Pergolesi* und *Jomelli* u. a. die sich noch nicht die Mühe und Zeit genommen hatten, unter jenen grossen Meistern das eigentliche Gesetzmässige der Kunst zu studiren und zu üben, wie die denselben grossen Erfolg bei demselben Publikum, das jene Meister besass, haben konnten. Das sollte einem fast allen Glauben an der Möglichkeit der Kunstbildung eines Publikums benehmen. Und nun wieder zu unserm kunstliebenden Prinzen.) „*Jomelli* war damals schon über dreissig Jahr' alt. Das Studium ist für das Genie, was die Politur für den Diamant ist: es verkleinert ihn, indem es ihn reinigt.“ (Hierauf, denk' ich, steht die Antwort im vorstehenden Commentar.)

„Der gelehrte Anachorete, eingenommen von dem prahlerischen Geschwätz der Anthithese und der lästigen Narrheit überall Note gegen Note zu setzen (dieses versteht der Prinz vermuthlich besser, als seine Leser) liess sie auch seinen neuen Schüler annehmen, und *Jomelli's* Genie war bald unter der pedantischen Last von Vorschriften und musikalischen Axiomen erdrückt. Daher kommt diesem Künstler die Idee, eine Art metaphysischer Musik auf das Theater zu bringen, seine Gedanken auf unendliche Weise zu martern, die Töne zu zergliedern und gleichsam das Orchester dissertiren zu lassen. Ein Ueberfluss von Gelehrsamkeit erstickte den Geschmack, den er von der Natur erhalten hatte, (der Prinz verwechselt hier Genie und Geschmack) und seine zweite Manier, die am meisten bekannt wurde, strotzt von langweiliger Kunst. So sind seine Opern *Armida*, *Temistocle* und *Demofonte*, die in ihrer traurigen Zergliederung der Empfindung nichts mahlen. Seine Instrumente erschöpfen eine Idee und spielen Noten, um damit ein Gewebe von metaphysischem Gesang mühsamst zu verdecken. Auch hat diese ausserordentliche Musik nirgends als in Deutschland, wo man die Schwierigkeiten liebt, Glück gemacht; in Italien fand sie nur taube Ohren. Er starb endlich aus Gram, seine Iphigenia bei der ersten Vorstellung fallen zu sehen.“

„Indess hat der grosse Beifall, den *Jomelli* an dem glänzenden Würtembergischen Hofe fand, ihm viele Anhänger erworben.“ (*Stuttgard* war auch wirklich der einzige musikalische Ort in Deutschland an dem *Jomelli* geschätzt wurde: dort galten alle grosse ungeheure Anstalten mehr dem prächtigsten Spectakel, als der wahren Kunst. In *Mannheim*, *Dresden*, *Berlin* und *Wien*, wo man sich auf die Kunst besser verstand, und solche wirklich beherzigte, hat *Jomelli* niemals etwas gegolten. In Italien ist es eine ganz allgemein angenommene Sitte, dass man jeden Componisten, der gewusst hat, sich zu seiner Zeit auf irgend eine Weise einen Namen zu machen, wenn er 20 bis 30 Jahr todt ist, unter die grossen Componisten vergangener Zeiten zu rechnen, und weil die wirklich grossen Componisten aus dem vorigen Jahrhunderte und der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, grosse Harmoniker waren, so wird nun jeder, dessen Name im Munde der Enthusiasten bleibt, zu den ehemaligen grossen Harmonikern gerechnet. Ueber *Jomellis* Musik hab' ich einige der komischsten Scenen in *Rom* und *Neapel* erlebt.

Die Kenner und Kennerinnen von Profession rechnen das mit zu ihrem kunstverderblichen Metier, bei ihren Privatmusiken unter den neuern und neuesten Sachen, die grösstentheils komisch sind, einige auffallend verschiedene Stücke aus älteren Zeiten auszuüben oder ausüben zu lassen. Hierzu werden nun auch *Jomelli's* Sachen noch gebraucht. Während der Ausübung einer solchen *Scene* oder eines *Duetts* von *Jomelli* schnitten die Musiker und auch die Zuhörer oft bei den harten unverdaulichen Stellen, schreckliche Gesichter, am Ende des Stücks hiess es aber allgemein mit dem höchsten Ton der Bewunderung: *ah! per Dio! un capo d'opera!* u. s. w. Mir gemahnte das immer ohngefähr so, wie die gemeinen Leute den unverschämtesten Polterer und Karrikaturenschneider unter den Schauspielern am meisten bewundern, weil sie fühlen, wie schwer es ihnen werden würde, sich öffentlich so zu haben und zu gebehrden.

In Rom hat *Jomelli* es später dahin zu bringen gewusst, dass in der päbstlichen Capelle am Palmsontage bei Austheilung der Palmen ein Stück *alla Capella* (*Motetto a 4 Voce per*

per la domenica della Palma) und auch am ersten Ostertage im Chor zu *St. Peter* ein anderes Singestück: *Sequentia Paschalis* von ihm gesungen wird. Ich besitze diese beiden Stücke, kann aber nicht sagen, daſs sie mir von irgend einer Seite besonders schätzbar zu seyn scheinen: sie sind steif und hie und da platt; sind auch nur so eben nothgedrungendst rein geschrieben. Kein Künstler, der den reinen Satz versteht und selbst ausübt, wird sie für gut geschrieben halten. — Doch meine Anmerkung wird zu lang; also weiter im Text unsers Dilettanten.) „Seine Fehler abgerechnet, kann man ihn übrigens für den gründlichsten und gröſsten Künstler halten, der je auf der harmonischen Bahn geglänzt hat. Seine Werke erfordern aber ein geschicktes Orchester und geübte Ohren, um verstanden und genossen zu werden. Sie sind dem Cretischen Labyrinthe gleich, und es gehört Ariadnens Faden dazu, um sich glücklich hinaus zu finden." (Dessen bedarf es doch bei wahrer ächter Meisterarbeit nicht, bei welcher Klarheit eine der wesentlichsten Eigenschaften ist.)

„*Italien* und *Frankreich* haben nur gar zu viele der mittelmäſsigen Talente und gemeinen Autoren, die nur immer nachäffen, und geschäftige Pflastertreter auf der Bahn sind, die Meister gebahnt haben. *Jomelli* hatte auch eine Menge Nachahmer, die sich in ein dedalisches Notenlabyrinth verwickelten. Zum Glück hatten sie nicht den Geist ihres Musters und ahmten nur seine Fehler nach; und zu noch gröſserem Glück erhoben *Hasse* und *Galuppi* ihre Häupter und verjagten sie." (Zu *Hasse* sag' auch ich: *Amen!* gesell' ihm aber lieber *Majo* bei.)

Die Herausgabe der Jomellischen Opern ist übrigens in *Stuttgard* mit seiner Oper *Olimpiade* wirklich begonnen; und ich wurde im Jahre 1789 bei einem kurzen Aufenthalte in Stuttgard von dem Director der dortigen groſsen Militairschule, mit einem Exemplar der daselbst gedruckten vollständigen Partitur jener Oper beschenkt. Auch hatte man damals die Güte für mich, mir einige originalgedachte Opernsymphonieen von *Jomelli*, wodurch er sich zu seiner Zeit besonders auszeichnete, und einige sehr brav gemachte Stücke von Herrn *Zumsteg*, von dem Herzogl. Orchester hören zu lassen.

Jonas, ein junger Klavierspieler von groſsem Talent. In seiner frühen Jugend übergab ihn die *Prinzessin Amalia von Preuſsen* unserm vortreflichen Musiklehrer *Fasch*, und gab ihn zugleich aufs Joachimsthalische Gymnasium. Nach ihrem Tode hat ihn der jetzige König von Preuſsen den musikalischen und wissenschaftlichen Unterricht fortsetzen, und ihn im Jahre 1790 die Universität *Halle* beziehen lassen. H. J. hat besonders in Phantasieen auf dem Klavier und auch in einigen Arbeiten für den Gesang bisher die unverkennbarsten Proben eines ganz vorzüglichen Talents gegeben. Dabei hat er vor so vielen jungen Künstlern den groſsen Vorzug unter Faschens Anleitung den mechanischen und wissenschaftlichen Theil der Kunst auf die beste und gründlichste Art studiert zu haben. Benutzt er nun noch das wissenschaftliche Studium zu ächter Aufklärung des Kopfs und ächter Bildung des Geschmacks, so kann die Kunst künftig von ihm sehr viel erwarten und erhalten.

Kalkbrenner (Christian) ist seit 1790 Capellmeister des *Prinzen Heinrichs von Preuſsen* in *Rheinsberg*, und erwirbt sich dort durch seinen Eifer zur Verbesserung des Orchesters vielen Beifall. Er hat auch noch 1789 drucken lassen: *Theorie der Tonkunst mit 13 Tabellen. Berlin bei Hummel.*

S. 707 fehlt:

Karsten, ein vortreflicher Tenorist bei der schwedischen groſsen Oper in *Stockholm*. Seine Stimme und Vortrag und äuſserliche Bildung machen das angenehmste Ensemble, das vielleicht nur je ein Sänger besessen hat.

Kaufmann (Carl), ein braver junger Organist bei der Parochialkirche in Berlin, der sich noch neuerlichst durch die recht brave Ausübung einiger neuen schönen *Fugen* von *Marpurg* auf seiner schönen Orgel den Beifall zweckmäſsig versammelter Kenner erwarb, die gewiſs nicht vergeblich einen vortreflichen Organisten in ihm erwarten. Er ist auch ein braver Violinspieler. Auch hat er 1790 *Variationen fürs Fortepiano* über ein kleines naives Stück aus *dem Baum der Diana* drucken lassen, die ihn auch als Componist von einer vortheilhaften Seite zeigen.

Kennis (G. G.). Ich besitze auch vier schwere Violinsonaten von diesem Meister, in Lüttich gestochen und *opera prima* benannt. Man sollte diese Sonaten oft für die Arbeit des seel. *Franz Benda* halten: nur sind sie viel schwerer,

als die meisten Benda'schen Violinsachen; und der Gesang hat nicht den natürlichen Fluss und durchaus behaupteten edlen Charakter, der die Werke jenes Meisters so eigen auszeichnet.

S. 755 fehlt:

Krause (junior). Er ist auch Flötenist in der Königlichen Capelle zu Berlin, und ein Schüler seines Bruders, den er an Annehmlichkeit des Tones und Leichtigkeit der Execution übertrift. Er bläst neben diesem die zweite Flöte im Orchester.

La Borde, ist nicht *Gelehrter*, sondern *Fermier général zu Paris*, und mit dem vorstehenden Opercomponisten eine und dieselbe Person. Wenn ein reicher Generalpächter, dem es in der Residenz der schönen Künste nur um den Ruhm zu thun ist, ein grosses schön in die Augen fallendes Werk über Kunst herausgegeben zu haben, nicht leichter würde, ein solches Werk zusammen zu tragen und tragen zu lassen, als unser einem, so würde der Schluss des Herrn G. ganz richtig seyn, so aber —

Das Haus des *La Borde* ist übrigens die Niederlage der Italiäner in Paris, daher denn auch in seinem Werke die ausführlichen Elogen aller neuern Italiäner, die nur je in Paris waren und die L. B. auf seinen italiänischen Reisen persönlich kennen lernte, und der dagegen sehr drolligt abstechende drei, vier Zeilen lange Artikel über *Gluck*, der nur blos die Titel seiner Opern benennt, und übrigens voraussetzt, dass man von diesem berühmten Componisten hinlänglich unterrichtet sey. Wenn ich der Hausfreund *Piccini* und *Sacchini* wäre, so würde ich diese Wendung *gegen* mich gedeutet und sie dem Herrn L. B. sehr übel genommen haben. Sein übrigens sehr reichhaltiges Werk: *(Essai sur la Musique ancienne et moderne)* muss jedem, der nicht im Stande ist, sich viele theoretische und historische Werke zu verschaffen, sehr angenehm seyn, nur will es mit vieler Sachkenntniss und ächter Kritik benutzt seyn, um nicht mit dem oder denen blos zusammentragenden Autoren sehr oft in die offenbarsten Widersprüche und Inconsequenzen zu verfallen.

S. 775 fehlt:

Lais, ein vortreflicher Tenorist bei der grossen Oper in Paris. Seine Stimme ist voll und angenehm, und ich habe ihn auch ausser dem Theater im *Concert spirituel* mit dem berühmtesten italiänischen Tenoristen *David* in Vortrag und Ausdruck wetteifern und durch wahre rührende Simplicität gewinnen hören.

Leo (Leonardo) ist für den Beobachter, Kunstgeschichtforscher und Künstler der wichtigste Componist dieses Jahrhunderts. Keiner hat so allgemein und mannichfach auf sein Jahrhundert gewirkt, als er. In seinen Werken findet man alle Formen, die die Tonkünstler bis itzt bearbeitet haben und noch bearbeiten. Die ältern verschönert, vervollkommnet und mit unzähligen neuern vermehrt. Die grosse Oper in Italien hat bis diesen Tag nichts, wozu in seinen Werken nicht die Grundformen liegen. — Die Rondoform, die itzt meistentheils so unschicklich in der grossen Oper angebracht wird, ist keine neue Form, sondern nur aus der *Opera buffa*, in der sie auch *Leo* brauchte, herüber genommen. — Es ist hier um so weniger der Ort mich hierüber weiter auszubreiten, da ich es an mehreren Orten meines Kunstmagazins bereits gethan und in einer Skizze von seinem Leben noch umständlicher zu thun im Begriff stehe: ich will hier nur noch anzeigen, dass mir von diesem überaus reichen und fruchtbaren Componisten ausser denen von ihm angezeigten Theatersachen noch folgende bekannt und grösstentheils in meinem Besitz sind, zum Theil auch sogar in seinen eigenhändigen Originalpartituren. Die grossen Opern: *Arianne e Teseo*, *Olimpiade*, *Demofonte*, *Andromacha*, *Achillo in Siria*, *Ciro riconnosciuto*, *Le noze di Psiche con Amore*, *Festo teatrale*. 1739. *Serenata per Spagna II Parte*. *Componimento pastorale II Parte*, noch eine *Serenata*, die in seiner eigenhändigen Partitur nicht vollendet ist und eine Menge einzelner Arien und Duetten, und das Intermezzo: *La Zingaretta* 1731 geschrieben. An Kirchensachen besitz' ich von ihm, und zwar zum Theil in seinen eigenhändigen Originalpartituren Folgendes: *Ein Miserere* für zwei Chöre *alla Capella*, welches ich in einem meiner ehemaligen *Concerts spirituels* aufführen liess und mit einem Commentar begleitete: das schöne herrliche Chor, *cor mundum crea*, in meinem Kunstmagazin, ist aus diesem Meisterwerke. *Ein Motett*, *heu nos miseros*, für fünf Singstimmen *alla capella*. *Zwei Oratorien*: 1) *Sant Elena al Calvario poesia di Metastasio*. 2) *Abele e Caino*, worüber ich ehemals zu einem meiner *Concerts spirituels* einen kleinen Commentar drucken liess, den Herr *Prof. Cramer* sammt den vorhererwähnten auch in

seinem *musikalischen Magazin* wieder hat abdrucken lassen. *Vier Messen*: 1) Für *zwei Soprani, Alto, Tenore e Basso* und Orchesterbegleitung von Saiteninstrumenten, 2) 3) und 4) ebenfalls für 5 Singstimmen mit einer grossen vollständigen Orchesterbegleitung von allen gewöhnlichen *blasenden* und Saiteninstrumenten. *Drei Dixit*: 1) Für zwei Diskante, Alt, Tenor und Bass mit einer grossen Orchesterbegleitung, 2) Für *zwei vierstimmige Chöre* und *zwei verschiedene Orchester. Ein Te Deum* für vier Singstimmen und ein grosses Orchester. *Ein Credo*, für vier Singstimmen und Begleitung von Saiteninstrumenten. *Zwei Magnificat*: 1) für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass und *eine Orchesterbegleitung von Saiteninstrumenten.* 2) Für *vier Singestimmen* und zwei Violinen und Bass zur Begleitung. *Zwei Cantaten*: 1) *Cantata per il Glorioso S. Vincenso Ferreri o sia motetto à cinque voci con Stromenti* (ein vollständiges Orchester) 2) *Cantata per il miracolo del Glorioso S. Gemoro*, auch für 5 Singstimmen und ein grosses Orchester. *Ein Motett*: *Jam surrexit dies gloriosa* für fünf Singstimmen und ein grosses Orchester.

Lully (Jean Baptiste). Schade dass H. G. nicht bei Bearbeitung dieses Artikels das neue 1786 in Paris herausgekommene Leben dieses Künstlers bei der Hand hatte. Es steht im zweiten Heft einer Sammlung, die den Titel führt: *Vies des Artistes* und Heftweise herauskömmt. Dieses Leben zusammengehalten mit dem, was *Boileau*, der Zeitgenosse und Feind *Lully's*, und *Voltaire*, in verschiedenen seiner Schriften u. a. von ihm sagen, auch allenfalls was *Arteaga* in seinem neuen Werke über *Lully* und die französische Musik überhaupt beigebracht hat, müsste einen sehr interessanten Artikel gegeben haben. Wer dazu noch die eigne Bekanntschaft mit den Werken dieses feinen raffinirenden Künstlers besässe, müsste aus Lully's Leben eine so interessante *Biographie* liefern können, als nur je ein Mann der Epoche gemacht hat, veranlasst hat. Hier würden Zusätze nach eignem Gesichtspunkte zu weit führen.

Seite 855 fehlt:

Manini, ein italiänischer Opernkomponist gegen die Mitte dieses Jahrhunderts. 1733 schrieb er in *Rom*.

Mara (Johann) lebt noch sehr wohlbehalten in *London* und wird bald an der Seite seiner vortreflichen einziggrossen Frau als unabhängiger und reicher Freiherr leben können: wenn Mad. *Mara* nicht anders den schmeichelhaften Ruf nach *Berlin* auch der angenehmsten Unabhängigkeit mit wahrem und erwünschtem Künstlereifer vorzieht.

Marescalchi (Luigi) hat in Neapel eine Musikniederlage errichtet, in welcher man alle Opern und Operetten, die seit zehn bis zwanzig Jahren dort aufgeführt worden sind, und noch aufgeführt werden, in Partitur vollständig haben kann. Die Lieblingsarien lässt er auch häufig in Kupfer stechen, auch kann man einzelne Arien, Duetts oder ganze Scenen geschrieben von ihm erhalten. Wenn in Deutschland sein Musikkatalogus mit beigesetzten Preisen zu Gesichte kommt, ist vielleicht damit gedient zu wissen, dass ein neapolitanischer *Ducato* ohngefähr so viel als ein Reichsthaler ist.

S. 957 fehlt:

Möser, ein junger Violinist in Berlin, der schon als Knabe bei der ersten Violine in der Capelle des verstorbenen Markgrafen von Schwedt stand, seit dessen Tode aber das Glück gehabt hat, von dem Könige unterstützt, in *Haacks Schule* zu kommen. Dieser junge Mann hat schon einen so hohen Grad von mechanischer Festigkeit und ächter Bravour, dass es ein wahres Glück für ihn ist, einen Lehrer zu haben, der nicht nur jene Eigenschaften in hohem Grade besitzt, sondern daneben auch alles hat, was zu einem ächten gründlichen vollendeten Virtuosen gehört. Er kann also nicht so leicht zu der, jungen Leuten so leicht gefährlichen Meinung gelangen: er habe nun alles, weil er grose Schwierigkeiten sehr brav executirt. Wenn er Haacks Unterricht ganz benutzt, kann er einer der ersten Violinisten werden.

S. 984 fehlt:

Münchhausen, (Baron von) Cammerherr am Hofe des Prinzen Heinrichs von Preussen, ein sehr passionirter und gebildeter Musikdilettant, der Klavier und Harmonika sehr gut spielt und auch vor einigen Jahren, bei *Hummel*, *Symphonieen* herausgegeben hat.

4. RECENSIONEN.

Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk.

H. T. liefert mit diesem Werke eine Anweisung, die durch ihre Vollständigkeit, Gründlichkeit und Faslichkeit, fast alle bisher im Gebrauch gewesenen Anweisungen zum Klavier entbehrlich macht. Das Ganze ist für drei Arten von Lesern bestimmt. Der Haupttext enthält alles, was jeder Lernende, der gründlich unterrichtet seyn will, wissen muss; die kleiner gedruckten Anmerkungen sind grossentheils weitere Auseinandersetzungen, oder Beweise, oder Fingerzeige für den Lehrer; die mit noch kleinerer Schrift hinzugefügten Noten sind kritische Untersuchungen, Vorschläge und Bemerkungen, die dem forschenden Tonkünstler Stoff zu weiterm Nachdenken über die berührten Gegenstände geben können.

Ob die schnellere Verbreitung dieser sehr nützlichen Anweisung durch diese für ein eigentliches praktisches Lehrbuch vielleicht zu grosse Ausführlichkeit nicht leiden wird, und ob H. T. nicht wohl thäte, von dem positiven Theile, der die wohlgegründeten, und als richtig anerkannten Lehren für den Clavierspieler vorträgt, eine Art von kurzem erstem Elementarbuche zu formiren, das für die Beweise und grössere Ausführung der vorgetragenen Regeln auf dieses grössere Werk verwiese, und dieses so als zweites Elementarbuch immer jedem, der ganz gründlich unterrichtet seyn wollte, nothwendig bliebe: dieses will R. H. T. zu überlegen geben.

Uebrigens enthält dieses Werk, ausser einer an guten Bemerkungen und Erinnerungen reichen Einleitung von 32 Seiten, folgende Abhandlungen. *Kap. I. Abschn.* 1) *Von der Abtheilung des Claviers in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüsseln und Versetzungszeichen.* In diesem Abschnitte kommen ausser dem sehr umständlichen Unterricht, auch viele gute und angenehme historische Nachrichten vor. 2) *Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.* Durch die den Beschreibungen der alten Tonarten gleich beigefügten kurzen Beispiele aus unsern Choralmelodieen, ist der Artikel sehr einleuchtend und faslich geworden. 3) *Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.* 4) *Vom Takte.* Dieser Abschnitt ist ganz vorzüglich gründlich und vollständig abgehandelt. 5) *Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstücks.* Die zu Bezeichnung der Bewegung gebräuchlichen Kunstwörter sind hier vollständiger angeführt und besser erklärt, als irgend wo anders. Um die richtige Bewegung eines Tonstücks nach der genauesten Bezeichnung derselben sicher zu treffen, kommt alles auf richtiges Gefühl, Beurtheilungskraft und Uebung des Spielenden an, wie Herr T. sehr richtig bemerkt. 6) *Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.* Auch sehr vollständig abgehandelt. *Cap. II. Von der Fingersetzung.* In fünf Abschnitten hat Herr T. diese Materie erschöpft und sie durch eine Menge sehr gut gewählter und den Lehren gleich beigefügter Beispiele fasslicher und unterhaltender gemacht, als sie bisher vorgetragen worden ist. *Cap. III. Von den Vor- und Nachschlägen.* In vier Abschnitten. *Cap. IV. Von den wesentlichen Manieren.* Auch in vier Abschnitten. *Cap. V. Von den willkührlichen Manieren.* In drei Abschnitten. *Cap. VI. Von dem Vortrage.* Vortreflich! Hier erkennt man in dem Verf. auch den vorzüglichen Componisten und Virtuosen.

Der Mangel an Raum, der uns schon über die letzten Capitel in unsrer Anzeige schneller hinwegzugehen zwang, erlaubt uns auch nicht von dem Anhange etwas weiter zu sagen, als dass er reich an mancherlei kleineren Abhandlungen voll feiner Kritik und gründlicher Sachkenntniss ist. Das ganze Werk beschliesst mit einem Register der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke, deren Erklärungen in dem Werke vorkommen.

Was Herr T. am Ende des Werks so bescheiden wunscht geleistet zu haben, hat er gewiss in vorzüglichem Grade geleistet: „Beförderung des wahren geschmackvollen Clavierspielens und besonders des bisher noch so wenig in Regeln gebrachten musikalischen Vortrags." Gewiss, niemand wird sein Werk studieren, ohne hieran merklich gewonnen zu haben, und das allein muss es künftig beim wahren Clavierunterricht unentbehrlich machen.

H. T. hat seiner Anweisung noch zwölf angenehme Handstücke von verschiedenem Cha-

rakter und ungleicher Schwere zum Gebrauch beim Unterrichten beigefügt und die Finger darüber gesetzt.

J. F. R.

Beiträge zu wahrer Kirchenmusik; von J. A. Hasse u. J. A. Hiller. Leipzig bei Böhme 1791.

H. Hiller trägt in diesem Auffatze seine Idee vor, den Cantoren und Musikdirectoren Hassische Compositionen verschiedener Art mit untergelegten deutschen Texten in die Hände zu liefern, um dadurch schlechte Kirchensachen zu verdrängen. Erst giebt er Nachricht davon, wie schwer es ihm beim Antritte seines neuen Musikdirectoramts geworden, eine hinlängliche Sammlung guter Kirchensachen zusammen zu bringen; Text und Compositionen waren grofsentheils mager und kraftlos. Was H. H. über die beste Einrichtung geistlicher Cantaten und musikalischer Gedichte überhaupt sagt, stimmet ganz mit dem überein, was Herr Capellm. *Reichardt* in seinem musikalischen Kunstmagazin und mehreren andern Schriften häufig vorgetragen hat, und muss um so mehr Eingang finden. Es werden auch einige auffallende Beispiele aus schlechten musikalischen Gedichten angeführt.

Der Gedanke, dafs Hasse alle seine Meisterarbeiten für den Gesang auf italiänische Texte verfertigt hat, und diese dadurch für Deutschland verloren wären, erzeugte bei H. *Hiller* den anderen mehreren Hassischen Arien und Duetten deutsche geistliche Texte unterzulegen, und in der Kirche aufzuführen. Der Beyfall, den er damit fand, ermunterte ihn die schönsten und originellsten Stücke aus Hassens Werken auszuheben, ihnen deutsche geistliche Parodieen unterzulegen und die öffentliche Bekanntmachung durch den Druck zu versuchen.

Bei Junius in Leipzig ist bereits unter dem Titel: *Meisterstücke des italiänischen Gesanges* ein Heft erschienen, das sechs solcher Arien, Ein Duett und Ein Chor enthält. H. H. wünscht damit schneller fortzufahren, als es im Verlage eines Buchhändlers geschehen kann; gegen sechzig Arien, über zehn Duetten und zehn Chöre wünscht er in zwei bis drei Bänden mit kleinern Noten gedruckt, die Herr Breitkopf besonders dazu wird giefsen lassen, durch den Druck bekannt zu machen, und erbittet sich dazu die Unterstützung deutscher Höfe und des deutschen Publikums. Schliefslich giebt H. H. zur Probe drei und dreifsig seiner Parodieen zu Arien, sieben zu Duetten und fünf zu Chören von Hasse. Von dem Werth dieser Parodieen kann man nur urtheilen, wenn man die dazu gehörige Musik vor Augen hat.

Ob die Idee des Herrn H. Unterstützung verdiene, ist keine Frage: sie ist patriotisch, und hilft einem grofsen Bedürfnifs ab. Auch die Herausgeber dieser Monatsschrift und deren Verlagshandlung machen es sich zur Pflicht, alles was sie vermögen zur Ausführung eines so rühmlichen Unternehmens beizutragen. Alles was zur Förderung der guten Sache gereichen kann, wird diese Monatsschrift mit Vergnügen bekannt machen, und die Handlung wird gerne Subscription dafür annehmen, sobald H. H. die näheren Umstände bekannt gemacht haben wird.

Ob aber durch dieses Unternehmen Hassen selbst *ein gröfseres Ehrendenkmahl* gestiftet werde, als er sich bereits durch seine unsterblichen Werke selbst gestiftet hat, das bezweifeln wir eben so sehr, als dafs Hasse selbst damit hätte zufrieden seyn können, dafs seinen theatralischen Werken, die sich doch überall sehr charakteristisch von seinen Kirchenarbeiten unterscheiden, durch neu untergelegte geistliche Texte von ihrem wahren Existenzpunkte in die Kirche versetzt werden.

Auch wünschten wir, dafs H. H. weder seiner *Ankündigung* noch dem ersten Heft solche Titel gegeben hätte, die etwas anders und mehr verheifsen, als eigentlich gegeben werden soll. Zur Erfüllung des ersten Titels müfste Hasse Hillerische geistliche Gedichte für die Kirche neu componirt haben, und zur Erfüllung des andern müfste H. H. eine Sammlung der gröfsten Meisterwerke von *Palestrina*, *Allegri*, *Baj*, *Carissimi*, *Marcello*, *Peri*, *Leo*, *Feo*, *Durante* u. a. und ebenfalls dazu Meisterstücke ihres braven und besten deutschen Schülers *Hasse* geben. Hassische Compositionen allein aber Meisterstücke des italiänischen Gesanges zu nennen, verräth einen falschen Nationalstolz, der nur zu leicht seiner Absichten verfehlt.

* * *

Alcide al Bivio. — Feste theatrale del Sign. G. A. Hasse. — Accommodata al Clavicembalo con tutti gli Recitativi, cori e Sinfonie. (Kostet in der neuen berlinischen Musikhandlung 2 Rthlr. 18 Gr.)

Cantata; Lavinia a Turno a Soprano Solo, 2 Violini, Viola e Basso, composta dal Sign. C. E. Graun. (Kostet in der neuen Berlin. Musikhandlung 13 Gr.)

Die Herausgeber dieser Monatsschrift machen es sich zur angenehmen Pflicht, einige mit grosem Unrechte vergessene Werke, solcher Meister, als *Hasse*, *Graun*, *Benda*, *Bach*, durch kurze Anzeigen und wo es nutzen kann, durch nähere kritische Beleuchtung ins Gedächtniss der Musikfreunde und Tonkünstler zurück zu rufen. Dem studierenden jungen Künstler sind jene Meisterwerke noch gar nicht entbehrlich gemacht worden, so ungeheuer gross auch die Anzahl der neuen Componisten ist, und so fruchtbar diese auch zum Theil ihre Unfruchtbarkeit an den Tag legen mögen.

In der vor uns liegenden kleinen Hassischen Oper muss dem aufmerksamen Künstler in den Recitativen vorzüglich der Gang der Modulation merkwürdig seyn. Ohne gesuchte harte und schnelle Ausweichungen, ohne alle enharmonische Rückungen, die itzt so viele Componisten wieder beim Ausdruck jeder starken Leidenschaft unentbehrlich glauben, herrscht eine beständige und kräftige Fortschreitung in der Modulation, die nie rück- und vorwärts in ihre eignen Fussstapfen tritt. In denen vom Orchester begleiteten Recitativen ist auch grossentheils hohe Wahrheit des Ausdrucks, mancher schöne ohnfehlbare Effekt und immer ächte Orchesterbehandlung merkwürdig und lehrreich zu studieren. In den Arien herrscht fast durchaus der edelste Gesang, wie ihn nur je die italienische hohe Schule in ihrer schönsten Zeit hatte, und meisterhafte Führung der Singstimme und eben so meisterhafte klare, Licht und Schatten wohlthätig vertheilende Begleitung überall unverkennbar. Die veraltete Form der Arien macht sie freilich den ekeln nur Neuheit liebenden Dilettanten weniger geniessbar; doch kann man mehrere Arien, die im Ganzen von grossem Ausdrucke sind, wenn gleich die genaue Behandlung der Poesie, die die neuere feinere Kritik fordert, nicht überall sich findet, blos durch Weglassung der häufigen Triller und Ruladen viel geniessbarer machen.

Die Behandlung der Chöre und dessen, was man eigentlich die Scene nennt, zeigt indess sehr auffallend, wie viel dieser Theil der tragischen Kunst unserm unsterblichen *Gluck* zu danken hat; und zeigt es gerade hier am auffallendsten, weil *Hasse* auch für Theatereffekt unter allen Componisten, die vor *Glucks* letzter Periode schrieben, obenan steht.

Diese Graunsche Cantate, ob sie gleich unter den vielen meisterhaften Cantaten unseres unsterblichen *Grauns* nicht die allervorzüglichste ist, kann dem jungen Componisten dennoch besonders von Seiten der Modulation und der ganzen harmonischen Behandlung, auch von Seiten der Führung des Gesanges zum nutzbringenden Studium dienen. Singemeister können keine zur Bildung der Stimme und des Ohres schicklichere Uebungen wählen, als die Gesänge dieses Meisters, der auch als Sänger ein Meister war; selbst Musikdilettanten, die noch nicht der Sclaverei der Mode so ganz unterliegen, dass sie nur Modenahmen huldigen dürfen, werden an dieser Cantate eine Kopf- und Herzbeschäftigende Unterhaltung finden. Für diese muss es auch angenehm seyn, hier ausser der Partitur auch die Instrumentalparthieen besonders abgedruckt zu finden. Um so mehr, da zu kleinen Cammerconcerten dergleichen Cantaten mit schwacher Orchesterbegleitung weit passlicher sind, als grosse Opernarien, die fast immer mit Rücksicht auf ein zahlreiches Orchester gearbeitet werden.

Dilettanten können sich auch aus dieser klargearbeiteten und sehr ordentlich abgedruckten Partitur, mit der Einrichtung einer Partitur weit leichter bekannt machen, als es durch die meisten neuen mit Begleitung überladenen Partituren möglich ist.

J. F.

Six Sonates pour le Clavecin ou Forte piano par Msr. Kufner. Paris: chez Henry. (In der n. Musikhandl. 2 Thl. 3 Gr.)

Sind im bekannten neuen Geschmack geschrieben und machen, gut und mit etwas Vorliebe für dergleichen Sachen vorgetragen, einen ganz angenehmen Effekt, obwohl sie an Gedanken eben nicht neu und hervorstechend sind. Indessen ist darin doch eine gute Verbindung derselben, und für eine gewisse Mit-

telgattung von Spielern können sie ziemlich unterhaltend und brauchbar seyn. — Aber die

Trois Sonates pour le Piano forte ou Clavecin par D. Hermann, à Paris chez le Duc (in der N. B. Musikhandl. 1 Thl. 18 Gr.)

zu welchen auch eine Violine gesetzt ist, deren Abwesenheit indessen dem Clavierspieler keinen Abbruch thut (Beweis, dass sie nicht dort hingehört), zeichnen sich aus durch feurigen, brillanten Satz; durch Gedanken, die nicht zu den alltäglichen gehören und durch gute und hin und wieder kecke Modulation. Da sie einen geübten Spieler verlangen, so lässt sich denken, dass sie, von solchem rein und nachdrücklich exekutirt, den Zuhörer leichtlich mit fortreissen können. Der Pariser Stich ist recht gut, nur muss man es mit den Versetzungszeichen nicht immer so genau nehmen.

In einem noch ernsteren, mehr gebundenen Styl sind geschrieben folgende

Trois Sonates pour le Clav. ou P. forte par Jean David Brünings. (In der neuen Berl. Musikhandl. 1 Thlr. 16 Gr.)

Sie setzen einen ziemlich fertigen Klavierspieler voraus, und sind nichts weniger, als gemein. Besonders brav aber ist die dritte Sonate gearbeitet und selbst ein geübter Bachischer Klavierist wird daran zu thun finden, so wie diese Sonaten überhaupt, sollte ihnen auch das Leichte und Fliessende nicht so ganz eigenthümlich seyn, Kennern von solcher Arbeit gewiss Unterhaltung und Vergnügen gewähren müssen. In dem Exemplar, welches Recensenten vorliegt, ist die zwölfte Platte verkehrt abgedruckt, welches hoffentlich nicht überall so seyn wird.

Ganz kürzlich ist herausgekommen

Tanz und Opfergesang aus der Oper Axur oder Tarar von Salieri, mit einigen freien Veränderungen für das Clavier von C. F. Zelter. (In der Rellstabschen Musikhandl. 12 Gr.)

Hr. Z. ist einer von den Kunstdilettanten, die *nebenher* mehr Erspriessliches für die Kunst denken und arbeiten, als viele Musiker von Profession von *Berufswegen*, welche letztere sich denn aber auch je länger je mehr gefallen lassen müssen, dass, wenn sie es jenen nicht an Studium, an Geschicklichkeit und gereiften Productionen zuvor thun, man ihren Werth nicht sonderlich hoch mehr anschlägt. Vorliegende Variationen sind ein neuer Beweis von dem guten Geschmack, und dem Kunstfleiss des Hrn. Verf., der sich schon durch mehrere Sachen solcher Art zu seiner Ehre bekannt gemacht hat. Beide Gesänge sind sehr hübsch mit einander verbunden; die meist freie Ausführung des Tanzes ist fliessend und unterhaltend, und alles lässt sich ohne merkliche Schwierigkeit spielen. Dass sie durchaus rein in der Harmonie sind, versteht sich von Hr. Z. ohnehin. Das einmal nachgeahmte Thema in der Octave steht recht gut an seinem Ort; nur hätte Rec. gleich anfangs den Bass nicht mit *b*, sondern *f* eintreten lassen, wie es auch nachher in der Umkehrung geschehen ist. Ein paar Druckfehler sind zu verbessern: S. 5, Syst. 5 müssen die nachschlagenden Noten der rechten Hand heissen, statt *a es*: *f c* und gleich darauf der linken statt *c b*: *c g*. Und S. 6, Syst. 8 ist im Basse die Octave von *g* verfehlt.

C. S.

Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens im Bezug auf die Quelle des harmonischen Tönungsausflusses, ferner auf die mechanisch ausführbare Stimmungsübertragung der sowohl Rationalstimmung, als auch ungleich schwebenden fixen Temperaturstimmung auf der Orgel und dem Tasteninstrument. Aus einem schärfer durchdachten Manuscript ausgehoben, und der populairen Gemeinnützigkeit, fasslich zugefeilt, dargeboten. Nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu! *dem Meister der Musikalischen Theorie Herrn Friedrich Wilhelm Marpurg zugeeignet.* Dresden in P. C. Hilchers Musikverlage, Queerfolio.

Ptolemaeus und Zarlino, oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitäten der Elementar-Tonlehre in den sowohl ältern als neuern Zeiten. Vom Verfasser des vorausgesandten Versuchs eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens u. s. w. Eben daselbst, gross Quarto.

Der Verfasser dieser beiden Schriften schlägt eine neue Temperatur der Tasteninstrumente vor, und gründet sie auf die Behauptung, dass alle musikalischen Töne oder Intervalle aus den beiden Intervallen der Octave und Quinte entspringen, und entspringen müssen. Hieraus würde nun folgen, dass das Verhältniss der grossen Terz nicht von 4 zu 5, sondern von

64 zu 81, oder von 4 zu $5\frac{1}{16}$ feyn müsse. Auch erklärt der Verfasser am Ende der 5ten Seite seiner zweiten Schrift, die nach der arithmetischen Theilungsmethode erzeugten Mittelstöne, und also die Intervalle von 4 zu 5 und 5 zu 6, die aus der arithmetischen Theilung der reinen Quinte entspringen, für namenlose Mitteltöne. Der Beweiss hierzu schränkt sich im Grunde auf die grosse Einfachheit eines Systems ein, dass nur zwei Intervallen braucht, um alle Töne herauszubringen. Der Abbé Roussier wollte auch vor etlichen zwanzig Jahren in seinem *Memoire sur la musique des Anciens*, ohngefähr die nämlichen Sätze vertheidigen, und die ausübenden Tonkünstler überreden, dass ihr Gehör sie trüge, wenn sie die grosse Terz nach dem Verhältnisse von 4 zu 5 gestimmt, für rein hielten. Allein es scheint nicht, dass seine Gründe das Gefühl der damaligen Tonkünstler überwältigen konnten, und Recensent zweifelt sehr, dass unser Verfasser mit den jetzigen Tonkünstlern glücklicher seyn wird; zumal da das System, nach welchem das Verhältniss von 4 zu 5 die reine grosse Terz angiebt, wenigstens eben so einfach ist, als das vorgeschlagene, indem das ganze System aus dem *einzigen Intervalle* der Octave, dessen Verhältniss von 1 zu 2 ist, nach einer *einzigen Regel*, die arithmetische Theilung, sich entwickeln lässt. Noch zweifelt Recensent, dass der Verfasser sein, wenigstens in der ersten Schrift vorgestecktes Ziel, populair und gemeinnützig zu seyn, erreichen wird: denn ihm wenigstens scheint der Vortrag dunkel. Die Titel beider Schriften mögen für oder wider die Meinung des Recensenten sprechen.

Da es indessen den ausübenden Tonkünstlern mehr um eine brauchbare Temperatur, als um Theorie zu thun ist; die vom Verfasser vorgeschlagene Temperatur aber würklich einige Vorzüge zu haben scheint, und sehr wohl ohne seine Theorie bestehen kann, so will Recensent sie mit wenigen Worten hier anzeigen. Man fängt mit dem tiefen *f* im Diskant an und stimmt mit Hülfe der dazu nöthigen Octaven die eilf reinen Quinten f, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis, und ais, welches ais für b gelten soll, aber zu hoch ist. Nun sucht man dieses ais, oder b, so herabzustimmen, dass es die None von dis, (welches für es gilt) zu f, in zwei gleich schwebende Quinten theilt, und hierauf beruhet die Richtigkeit der ganzen Temperatur. Nun stimmt man von b an zurück durch lauter reine Quinten und ändert die bereits gestimmten Töne, dis, gis, cis, fis, welche also alle um eben so viel tiefer werden, als dass zuerst herabgestimmte b tiefer, wie ais geworden ist. Hat man nun alles richtig getroffen, so muss das letztgestimmte fis, gegen das gleich anfangs gestimmte h, eine mit den schwebenden Quinten von es zu b und von b zu f, gleich schwebende Quinte ausmachen. Uebrigens verweisen wir diejenigen, welche ein mehreres über die Temperaturen überhaupt, ihre Berechnungen und Uebertragung auf den Tasteninstrumenten zu wissen wünschen, auf Marpurgs neue Methode allerlei Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen, und begnügen uns hier noch zu bemerken, dass der gelehrte Herr Verfasser, so unpartheiisch er sich auch in der Vergleichung der hier vorgeschlagenen Temperatur mit der Kirnbergerschen gezeigt, doch einen Vortheil der letztern anzugeben vergessen hat, nehmlich diesen, dass kein einziger Ton umgestimmt werden darf.

Il.

Kurzgefasstes musikalisches Lexikon, zusammengetragen von G. F. Wolf, Stollb.-Stollbergischem Kapellmeister. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Halle, gedruckt bei J. C. Hendel 1792. (Kostet in der neuen Musikhandlung 12 Gr.)

Mit diesem kleinen Werke hilft H. W. einem wirklichen Mangel auf eine angenehme Art ab, und den Musikfreunden, die mehrere grössere Werke, in verschiedenen Sprachen nicht lesen können, oder mögen, wird gewiss dieser aus den besten deutschen musikalischen Schriften zusammengetragene kleine Band willkommen seyn. Wenn H. W. bei künftigen Auflagen, die bei einem so gemeinnützigen und wohlfeilen Werke nicht ausbleiben können, ferner so guten Fleiss zur Vermehrung und Verbesserung der Artikel anwendet, als bereits bei dieser zweiten Auflage geschehen ist, so wird ihm am Ende auch der Beifall der Kenner und Künstler nicht fehlen.

Rec. will den V. hier nur auf Einiges aufmerksam machen, das ihm bei der ersten Durchlesung des Buchstaben A beigefallen ist. Es fehlen z. B. in diesem Buchstaben folgende Artikel: *Abschnitt*, *Acuta*, *Agrements*, *Alteration*, *Alto - Viola* (französisch Taille) *Anaphora*, *Antistrophe*, *Arco* (coll'), *Arpa*. *Aussetzen* in Stimmen u. a. m. Dagegen hat H. W. ganz ungewöhnliche Worte zu Artikeln gemacht, die auf die eigentlichen Kunstworte erst verweisen, als: *Abkür-*

Abkürzungsschreibarten, s. *Abbreviaturen; Abweichungszeichen*, s. *Schlusstakt* (beides gar ungewöhnlich), *Alta*, s. *Unisono*, *a piacimento* (das sogar doppelt vorkömmt) *amabile*, *a suo arbitrio* (statt ad libitum), *Aufschwellen der Töne*, in diesem Artikel ist *Clavier* wohl ein Druckfehler, u. a. m. Sehr vielen Raum hätte H. W. sich auch ersparen können, wenn er für die verschiedenen Schreibarten der Worte mit c k oder z nicht doppelte Artikel gemacht hätte, als: *Accent* und *Akzent* (wie es sogar der Rec. noch nie geschrieben gefunden hat), *Accolade* und *Akkolade* (und beide verweisen erst wieder auf *Klammer*, was gar nicht gebräuchlich ist). *Accompagnement und Akkompagnement*, *Accompagniren und Akkompagniren* (die beide erst wieder auf *Begleiten* verweisen). *Accompagnist und Akkompagnist*, *Accord und Akkord* u. s. w. Die beiden Seiten 2 und 3 voll Noten sind auch fast ganz überflüssig; einige Zeilen hätten dasselbe ausgerichtet.

Es giebt auch hie und da leere Artikel: wie z. B. „*Altist*, wird derjenige Sänger genannt, welcher die Altstimme singt, oder deren Töne in seiner Gewalt hat.“ Das heisst nicht viel mehr, als ein Altist ist ein Altist. Da dieser Artikel doch gerade recht viel guten Stof zur Belehrung für Sängerinnen und Componisten giebt, und auch als historischer Artikel interessant ist. Ferner: „*A vista spielen* heisst: aus dem Stegereife spielen.“ Und aus dem Stegreife? — Der Artikel *Arie* ist sehr einseitig nach *Krause* behandelt, der in seinem von mancher Seite schätzbaren Buch doch nur eben den damaligen Schlendrian abhandelte. Ueberhaupt scheint die Lectüre, auf die sich dieses Werk gründet, etwas einseitig zu seyn, wie auch schon das Verzeichniss der in der Vorrede vom V. genannten benutzten Werke zeiget. Für die künftigen Auflagen wäre sehr zu wünschen, dass H. W. sich mit den französischen, englischen und italiänischen Schriften über die Musik näher bekannt machte; oder wenigstens solche Werke auch benutzte, die aus jenen geschöpft haben. H. W. hat zu gut begonnen, als dass der Wunsch ausbleiben könnte, er möchte nun auch dieses Werk zu einem für Musikfreunde ganz befriedigenden Werke machen, wozu auch grössere Sorgfalt für eine bestimmtere und reinere Schreibart vieles beitragen kann.

J. F.

Marches et Ballet de Triomphe de l'Opera Brenno, par J. F. Reichardt. (Kostet in der neuen Musikhandlung 6 Gr.)

Dieses ist ein Clavierauszug von den drei ineinander geflochtenen Märschen, die bei der sehr prachtvollen Aufführung der Oper *Brenno*, im Triumpheinzuge von drei verschiedenen grossen Musikchören von Blasinstrumenten auf dem Theater erst nach einander, dann in verschiedenen Entfernungen gleich dem Marsche der Truppen gewissermassen perspectivisch und zuletzt in einer mahlerischen Stellung, die die ganze Weite und Höhe der Scene einnahm, von allen zugleich geblasen wurden und eine so grosse allgemeine Wirkung thaten, dass sie seit der Zeit bei allen festlichen und unfestlichen Veranlassungen, bei den militärischen Manövers und beim Ausmarsche der Truppen geblasen wurden. Ein guter Clavierauszug muss den Clavierspielern um so angenehmer seyn, da die häufigen Abschriften davon wie gewöhnlich für gute Clavierspieler unbrauchbar sind.

Von dem grossen Triumphballet der Gallier ist hier nur der erste allgemeine Tanz im Clavierauszug gestochen. Dieser zeichnet sich durch eine originelle Idee aus, wodurch der Componist vermuthlich den rohen und fremden Charakter des gallischen Volks hat ausdrücken und gegen den edleren römischen Charakter im ersten Ballet contrastiren lassen wollen. Er hat eine ziemlich gemeine Melodie gewählt, die man gewohnt ist, mit der gewöhnlichen trompeten- und waldhornartigen zweistimmigen Begleitung zu hören, hat dieser aber eine ganz fremde und frappante harmonische Begleitung beigefügt. Die Menge von rauschenden und wildklingenden Instrumenten, die bei der Aufführung funfzig an der Zahl auf dem Theater waren, und mit dem eigentlichen Orchester während des ganzen Marsches und des Ballets ein doppeltes Orchester formirten und das oft einfallende Chor von einigen siebzig Singstimmen hob den starken Effekt noch um vieles. Auch gab ein mituntergemischtes sonderbar hüpfendes und angenehmes Minore, das von kleinen Flöten geblasen und von den Saiteninstrumenten pizzicato begleitet und von Kindern getanzt wurde, jenem wiederkommenden wilden Tanze einen neuen Schwung. Das Minore ist hier mit gestochen, und der eingreifende Fanfare von Trompeten begleitete die wilden und künstlichen Fahnenschwenkungen der Tänzer.

5. Von öffentlichen Lustbarkeiten und Spielen des Landmanns im südlichen Frankreich.

Der Franzose in den südlichen Gegenden des Reichs ist zwar so fröhlich und heiter nicht, als in den nördlichen; aber er ist immer um ein groſses aufgeweckter und lebhafter, als es die Bewohner der Schweiz und Deutschlands überhaupt zu seyn pflegen. Der Tanz ist seine Lieblingssache; er gehört zu allen seinen Festen und mischet sich in alle seine Vergnügungen. An den Feiertagen, deren es in dem französischen Kirchenkalender noch so viele giebt, am Sonnabend und Sonntage selbst sieht man in der Stadt beinahe auf allen öffentlichen Plätzen ganze Schaaren von Landleuten, Fabrikenarbeitern, Gärtnerjungen und Mädchen aus dem gemeinen Volke mit dem Tanzen beschäftigt. Ein Tambourin, eine Musette, wozu sich noch zuweilen ein Tambour de Basque und ein Flageolet gesellen, machen immer die Musik dabei aus. Der Tanz wird mit einer Art von Menuet eröfnet, dessen Bewegungen so einförmig und dessen Musik so schleppend sind, daſs oft meine Geduld ermüdete, wenn ich unter meinem Fenster stundenlang dasselbe Geleier fortdauern hörte. Endlich fällt die Musette in eine nahe verwandte, aber lebhaftere Melodie; der raschere Rythmus würkt alsbald auf alle Zuhörer fort; und aus dem ganzen Haufen, vorher ein müſsiger Zirkel um die Menuettänzer, wird auf einmal ein tanzendes Gewimmel. Zuletzt folgt eine Art deutschen Tanzes; der aber hier ganz am unrechten Orte zu seyn scheint, indem man sich gar nicht damit zu nehmen weiſs.

Dieses ist der gewöhnliche Gang aller solcher Lustbarkeiten, die dabei immer ein paar Stunden fortdauern. Die Tänzer und Musikanten sitzen am Ende in einer Schenke zusammen, und die Mädchen gehen woher sie gekommen sind. So geht es auch den Sonnabend und Sonntag in den Dörfern zu.

Die Neigung zum Tanzen ist unter den niedren Volksklassen so allgemein, daſs es beinahe keine Handwerksinnung, keine Gewerkschaft giebt, welche nicht alle Jahre ihren festlichen Tag hätten, an welchem die jungen Leute, die dieses Handwerk treiben, gemeinschaftlich vor den Häusern der Reichen und auf öffentlichen Plätzen tanzen. So habe ich die Strumpfweber, die Faſsbinder, die Gärtner, einige Fabrikgesellschaften dieses jährliche Schauspiel geben sehen. Auch sogar die Lastträger haben einen solchen Ehrentag, an welchem sie ihren plumpen Innungstanz vor den Häusern ihrer Kundleute zu machen gewohnt sind. Die Strumpfweber trugen auf einem mit Blumen und Bändern gezierten Gerüste einen hölzernen Weberstuhl, an welchem ein Knabe zu arbeiten schien. Die Gärtner hatten einen Baumtopf, mit einer Stange darinnen, von der, statt der Aeste, eine Menge Blumenketten herabhiengen. Die Faſsbinder trugen halbe Reifen, die auch mit Bändern und Blumen ausgezieret waren. Alle hatten sehr artige Tänze gelernt, und machten so meisterhafte Wendungen mit den Blumenketten oder den Reifen und wickelten sich wieder so geschickt und ordnungsvoll auseinander, daſs ich ihre Kunst bewundern muſste.

Zum Gesang scheint der Langedozier wenig aufgelegt zu seyn; eigenthümliche Lieder habe ich beim Volk noch keine gefunden, und wenn ich nicht zuweilen irgend ein Bruchstück eines Liedchens vom Theater in den Straſsen singen hörte, so würde ich sagen, daſs man überhaupt in dieser Gegend gar nicht musikalisch sey. Volkslieder sind keine vorhanden; doch sieht man es vielen Liedern der Troubadours an, daſs sie zum Singen für das Volk bestimmt waren. Der Gesang fordert heitere und zufriedne Seelen; vielleicht macht's die traurige Lage des armen Landmanns, daſs er mehr dazu aufgelegt ist, sich mit lärmenden Freuden zu betäuben, als mit sanfteren und ruhigern zu vergnügen!

Aus den Briefen über die südl. Prov. von Frankreich von Fisch. Zürich 1790.

6. Nachricht von einem Volksfeste in Montpellier.

Ein Volksfest in Montpellier hat mir sehr gefallen, weil es beim ersten Anblick, sich als Denkmahl einer alten, aber für Montpellier wichtigen Begebenheit ankündigt. Dieses Volksfest ist der sogenannte *Tanz des Pferdchens (la danse du chevalet)*, der gewöhnlich

im Hornung, von den Jünglingen aus den besten Familien des Mittelstandes gehalten wird. In diesem Jahre trugen sie alle blau seidene Beinkleider und weiss seidene Strümpfe; ihre weissen Hemden waren an den Armen mit Bändern und um den Leib mit blau seidenen Scherpen gegürtet; auf den Hüten hatten sie den Lieblingsschmuck der Nation, weisse Federbüsche. Die Anführer waren in Offizierskleidung. In diesem Aufzuge zogen die Tänzer des Chevalet, in grosser Anzahl, paarweise durch die Strassen, und tanzten unter dem Schall einer schönen türkischen Musik auf den öffentlichen Plätzen und vor den Häusern der vornehmsten Magistratspersonen. Einer der Jünglinge hatte ein Pferdchen von Pappe, in der Grösse eines Füllen, an den Leib gebunden, dass er wie ein Reuter zu Pferde aussah: rings um das Pferdchen war ein seidenes Tuch angeheftet, das die Beine des Centauren bedeckte. Ein anderer Jüngling trug einen Tambour de Basque mit Haser angefüllt, um dem Pferdchen Futter anzubieten; dieses wollte aber nicht fressen, sondern wich immer tanzend aus. Unterdessen tanzte der ganze übrige Trupp in mannichfaltigen Wendungen um die zwei Hauptpersonen herum, und schien bald das Pferdchen, bald seinen zudringlichen Wohlthäter durch abwechselnde Stellungen zu begünstigen, bis endlich das eigenwillige Thier so eingeschlossen ward, dass es vor dem angebotenen Hafer stillhalten musste. Dieser Tanz hat etwas sehr Gefälliges, und ward mit viel Geschicklichkeit ausgeführt. Ich vermuthete bald, dass irgend eine besondere Bedeutung dabei zum Grunde liegen müsse; konnte aber nichts Bestimmtes und Genugthuendes erfahren. Endlich fand ich in *d'Egrefeuille's* Geschichte der Stadt Montpellier und im franz. Merkur vom Oct. 1721 die gesuchte Erläuterung in folgender sehr artigen Anekdote.

Wilhelm der Letzte, Erbherr von Montpellier, hinterliess von seiner Gemahlin Eudosia, der Tochter des griechischen Kaisers Emanuel Komnenus, eine einzige rechtmässige Erbin, die als Wittwe zweier anderer Männer an Peter den Zweiten, König von Arragonien, verheirathet ward. Allein ihr neuer Gemahl hatte wenig Liebe für sie; er liess sie zu Montpellier sitzen, und enthielt sich alles Umgangs mit ihr. Die Einwohner von Montpellier, welche ihre Gebieterinn äusserst liebten, und gern einen Erben der Arragonischen Staaten auf ihrem Schoosse gesehen hätten, nahmen diese Vernachlässigung, eben so sehr, als die Königinn selbst, zu Herzen. Einmal wurde der König durch Geschäfte nach Montpellier geführt; wo er sich bald in eine schöne Wittwe am Hofe seiner Gemahlin verliebte und ihr mancherlei Anträge thun liess, die aber alle verworfen wurden. Die Konsuln der Stadt, von der Liebe zu ihrer guten Königinn beseelt, wagten es, ihren Herrn zu betrügen; sie beredeten die schöne Wittwe, den dringenden Liebhaber in ihr Schlafgemach zu bestellen, und legten die Königinn in das zu verbotenen Freuden bestimmte Bette. Der König, der, den gemachten Bedingungen zufolge, ohne Licht kommen musste, ward den Betrug erst den folgenden Morgen gewahr, als die Konsule, welche die ganze Nacht in der Kirche mit Beten zugebracht hatten, mit Fackeln in das Schlafgemach drangen, sich ihm zu Füssen warfen und für die wohlgemeinte Täuschung um Vergebung baten. Er lachte selbst über den frommen Eifer dieser guten Leute und verzieh' ihnen das dreiste Unternehmen. Den folgenden Tag ging er auf die Jagd, wohin ihn auch seine Gemahlin begleitete; und als er des Abends in die Stadt zurückkehrte und die Königinn mit sich auf seinem Pferde sitzen hatte, liefen die Einwohner der Stadt, unterdessen von der ganzen Begebenheit unterrichtet, zusammen; tanzten voll Freuden um das Pferd, welches das Königliche Paar trug und führten es endlich im Triumph in der Stadt herum. Die Königinn sah bald ihre heissen Wünsche in Erfullung gehen; sie ward Mutter von einem Prinzen, der nachher unter dem Nahmen Jakob der Eroberer die Staaten seines Vaters vergrösserte. Als dieser Fürst im Jahre 1239 seine Stadt Montpellier besuchte, stellten die Einwohner unter andern Freudenbezeugungen auch den Einzug seiner königlichen Eltern auf einem Pferde vor, und wiederholten denselben Tanz, den ihre Freude vor drei und dreissig Jahren hervorgebracht hatte. Der König Jakob, durch diesen naiven Ausdruck der Liebe seiner Unterthanen gerührt, befahl das Andenken einer ihn so nahe betreffenden Begebenheit, durch die jährliche Wiederholung des festlichen Tanzes, auch auf die späteste Nachwelt fortzupflanzen. Die forterbende vaterländische Sitte erhielt ihn auch wirklich, ungeachtet sein Ursprung und seine Bedeutung beinahe gänzlich vergessen wurden, bis auf unsere Zeiten herab. (S. Th. I. S. 186.)

Aus den Briefen über die südl. Prov. von Frankreich, v. Tisch. Zürich 1790.

7. Von dem Betragen des italiänischen Parters bei der Oper, und über den Kunstgriff gewisser französischer Componisten.

(Aus den Briefen über die Schweiz, Italien, Sicilien und Maltha *) übersetzt.)

. . Man läfst die Arien sehr oft wiederholen: dieses verlängert die Vorstellungen schon: mehr noch aber werden sie durch das Aplaudiren verlängert, das sich in: *Es lebe der Componist* (viva il Maestro), in Händeklatschen und in unaufhörlichem *Bravo! Bravo!* äufsert.

Ich glaube wohl, dafs dieses Bravo, auf solche Weise ertheilt, für jeden, den es trift, schmeichelhaft ist; man hat aber noch eine andre Weise Bravo zu rufen, die besonders für den Componisten gehört. Ich glaube nicht, dafs ihm diese sehr angenehm ist, und er sich dabei eben so weit vom Flügel und dem Orchester entfernt wünschen mag, als er ihm nah ist: ich will mich erklären.

Die Italiäner sind über den Punkt der Musik nicht so geduldig und artig als wir; sie lieben nicht den Künstlerraub *(Rabbia)* und sind unbarmherzig gegen alle die sie erkennen. Wenn daher der Componist, dessen Werk aufgeführt wird, einem andern eine Arie, oder nur eine Tirade, oder einige Takte entwandt hat, so erhebt sich in dem Augenblick, dafs die entwandte Melodie sich hören läfst, von allen Seiten das Bravo, dem man den Nahmen des Componisten beifügt, welchen die Melodie eigentlich angehört: so z. B. wenn es *Piccini* ist, der den *Sachini* bestohlen hat, wird ohne Erlassung geschrieen: *Bravo, Sachini!* wenn er bald von diesem, bald von jenem etwas geplündert hat, so läfst man mit *Bravo Galuppo, Bravo Traetta, Bravo Guglielmi,* alle die die Revue passiren, von denen er geborgt hat: und durch diese Art Bravo hat man oft ein Stück gänzlich fallen sehen.

Hätten wir diesen Gebrauch in Frankreich eingeführt: wie viele unsrer komischen Opern (der andern nicht zu gedenken) würden nicht dasselbe Schicksal haben!

Duni, z. B. hätte rufen hören: *Bravo, Hasse!* bei der Arie, *Ah! la maison maudite*, deren ersten funfzehn Takte, die ersten funfzehn Takte der Hassischen Arie: *Priva del caro bene* sind. — —

Philidor hätte *bravo Pergolesi* rufen hören für seine Arie; *On me fête, on me cajole*, deren Hauptaccompagnement aus der Arie: *ad un povero Polacco* genommen ist; — *Bravo Cocchi!* für die Arie: *Il falloit le voir au Dimanche, — quand il sortoit du cabaret* — die der ganzen Arie: *Donne belle che pigliate — Jo giammai vi crederò*, wie ein Tropfen Wasser dem andern ähnlich sieht; *Bravo Galuppi!* für die *Cavatine*, die er uns für die seine gegeben: *voit le chagrin qui me dévore; Bravo, Gluck!* für eine gewisse andre Arie aus einem Gluckschen Chor gezogen, und gar sehr kenntlich, trotz der lustigen Metamorphose etc. etc. etc.

Monsigny hätte sein *Bravo Pergolesi* gehabt für sein Duo: *venez, tout nous reussit, point de grace*, das ganz aus der Arie: *Tu sei troppo Scellerato* genommen ist; *Bravo dieser und jener* für seine Arie: *je ne sais à quoi me resoudre* etc. etc. etc.

Gretry hätte auch sein gut Theil empfangen.

Diese kleine Probe zeigt, dafs unsre kleinen, sogenannten Componisten nicht schwürig und eckel sind. Hier fehlt gar viel daran; die Raubvögel unter den Componisten machen hier damit nicht ihr Glück. —

Darum ziehn sie wohl so gerne nach Norden!

8. Musikaufführungen.

Berlin.

Das Winterconcert der Musikliebhaber, unter Anführung der jetzt dazu vereinigten Herren, Kapellmusikus *Bachmann* und Marggräflich-Schwedtschen Concertmeister *Häntze*, ist am 5ten October wieder eröfnet worden, und

*) Lettres écrites de suisse, d'italie, de Sicile et de Malthe par M * *. Tome V. p. 140.

gleich zum erstenmal zu allgemeinem Beifalle ausgefallen. Es läfst fich nach diefem erfolgten Beweife einer zweckmäfsigen Anordnung zum Ganzen und bei zunehmender Bekanntfchaft fo vieler braven Repieniften mit dem wahren und gleichförmigen Stil einer guten Ausführung, gewifs erwarten, dafs das Concert einen fehr merklichen Grad der Vollkommenheit erreichen wird, wozu denn auch demfelben eine lebhafte Unterftützung von Seiten des Berlinifchen Publikums zu wünfchen ift.

Der bekannte Virtuofe auf dem Clarinett, Herr *Taufch*, bliefs ein von ihm felbst ganz brav gefetztes Concert meifterlich, und auch Hrn. *Möfer*, der eine ausnehmend grofse Fertigkeit auf der Violine befitzt, gelang die Ausführung eines fchweren Concerts in D moll von *Aldey* vorzüglich; fo wie denn auch Mad. *Bachmann* eine Scene vom Hrn. Cammermufikus *Gürlich* fehr gut vortrug. Was bei dem Concerte überhaupt noch, unter andern, zu wünfchen feyn mögte, wäre, dafs das Piano und Forte noch forgfältiger beobachtet würde, und dafs man bei Begleitung mancher Stellen der Singftimme und der concertirenden Inftrumente die Anzahl der Repieniften lieber verminderte.

In der Nicolaikirche ward am 3ten Nachmittags eine Cantate von Hrn. *Fafch* und der 27 Pfalm von *Händel*, unter Direktion des Hrn. Mufikdirektor *Lehmann*, aufgeführt. Erftere, zu welcher der Text auf das Erndtefeft im Allgemeinen ziemlich glücklich untergelegt war, enthielt drei treffliche und künftliche Chöre, wie man fie nur von einem fo geiftreichen und kunftgelehrten Komponiften erwarten kann, und eine Strophe des Chorals, *Nun danket alle Gott*, war kunftreich und edel, nach ftrenger Menfur *) figurirt; eine Manier, die in Kirchenmufiken Nachahmung verdient, wozu aber ein gründlicher und gefchmackvoller Harmoniker, wie Hr. F. gehört.

Was die Chöre von Händel betrift, fo find fie längft über alles Lob erhaben. Allein man kann doch nie umhin wieder auszurufen: wie grofs, wie erhaben ift folche Arbeit, wie feft fteht fie für alle Jahrhunderte da! Der Chor: *Wenn fich auch ein Heer wider mich entrüftet, fo fürchte ich mich dennoch nicht, und wenn Krieg und Mord mir drohete, fo verlaffe ich mich auf ihn*, ift äufserft erfchütternd, und es ift durch das ganze fugirte Chor hindurch, als wenn der Bafs da unten lauter Meuterei begönne.

Es macht dem Anzeiger viel Vergnügen, dafs er dabei die gute Ausführung der hiefigen Chorfchüler diesmal rühmen kann. Wenn fie nur auch, in vereinzelten Chören, auf den Strafsen endlich einmal beffer fingen wollten!

Deffau.

Herr Mufikdirektor *Ruft* in Deffau, der feit vielen Jahren fchon fo manche treffliche vollftimmige Arbeit für die Stadt und den Hof lieferte, ohne dafür fonderlich mehr, als das Bewufstfeyn des Künftlers und Beifall davon zu tragen, und ohne davon etwas weiter für das Publikum bekannt werden zu laffen — hat unlängft wieder eine fehr hübfche *Cantate* auf die Vermählung des Erbprinzen Friedrich, mit der Pr. Amalie von Heffen-Homburg komponirt, und am 1ften July in der Schlofskirche mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Auf Verlangen des Hofes hat fie noch einmal in der lutherfchen Kirche gegeben werden müffen. Der würdige Hr. Ruft, der dem Anzeiger diefes die Partitur mitzutheilen die Güte gehabt hat, wird ihm das Vergnügen gönnen, dem Publ. fagen zu dürfen: dafs, nach feinem Urtheil, ihm diefe Cantate, fowohl was die edle, kirchliche Simplicität, den lebendigen Empfindungsausdruck, den fchönen von kraftvoller Harmonie unterftützten Gefang, und die fchlichte gehaltene Inftrumentalbegleitung und befonders die überlegte Anordnung der Blafeinftrumente betrift, zu den vorzüglicheren diefer Art zu gehören fcheint. Die Chöre find brav und kräftig gearbeitet, infonderheit der erfte Chor; auch der letzte hat viel Stärke und Klarheit, nur ift des Wortfchwalls darin zu viel, woran aber (wie oft ift doch das der Fall!) der Verfaffer des Textes allein Schuld ift und nicht der Komponift. Stellen aber wie diefe: *Frolocket, ihr Welten, Erfchaffene preift; denn Gott ift die Liebe*, bei welchen letzten Worten fich natürlich Tempo und

*) Graun hat dies auch fchon im Tod Jefu gethan; allein die kleinliche Spielerei mit dem Pizzicato der Violinen, das wahrfcheinlich das Tröpfeln der Thränen ausdrücken foll, vermindert den Werth diefer fonft fchönen Stelle.

Taktart ändern; *was Odem hat lebet durch Liebe etc.*; das *Hallelujah*, was in einem andern Chor öfters von zwei Chorparthieen zwischen durch gesungen wird, müssen, gut vorgetragen, auffallend gute Wirkung gethan haben; wie auch die brav gearbeitete Arie in D moll: Wie *Meereswogen brausen*, obwohl die Vergleichung mit heutigen Revolutionen, eine misliche *matière du jour*, sehr füglich aus einer Kirche hätte fortbleiben können.

Uebrigens macht es den Dessauischen Schönen, etliche zwanzig an der Zahl, deren einige hier als liebe Sängerinnen angeführt werden könnten, wenn mir dazu die Erlaubnifs zuftünde, recht viel Ehre, dafs sie Werke obiger Art durch ihre Stimmen öffentlich und gern verherrlichen helfen. Ein wahr Wort, das sie in ihrem bescheidenen Sinne doch ja nicht für ein blosses Kompliment aufnehmen mögen! *E. D. H.*

9. Richtige Wiederholung einer Stelle des Aufsatzes über die Vogeltöne.

Herr Dr. *Chladni* sagt im zweiten Stück dieser Monathsschrift, ich wolle im musikal. Wochenblatte Seite 180 nicht zugeben, „dafs bei einer Saite eine Folge solcher Längentöne statt finde, wobei sie in aliquoten Theilen schwingt."

Alles, was Hr. D. Chladni bisher von diesen neuen Tönen bekannt gemacht hatte, steht in seinen Entdeckungen über die Theorie des Klangs auf einer einzigen Saite beisammen, und diese ist zu wiederhohlten Mahlen von mir angeführt worden. Die erwähnte Folge der Töne ist darin nicht nur aufs Ausdrücklichste behauptet, sondern es ist auch, wie man sie hervorzubringen habe, so hinlänglich angegeben, dafs sie dem Ungeübtesten nicht versagen kann. Unter solchen Umständen konnte nun allerdings nicht ohne einigen Unwillen geglaubt werden, dafs ich ihr Daseyn läugnen wolle. Wie weit ich aber davon entfernt gewesen sey, das wird, anderer hieher gehörigen Aeusserungen meines Aufsatzes nicht einmal zu erwähnen, aus der oben angezogenen Stelle von Seite 180, selbst schon erhellen, wenn ich sie in ihrem ganzen Zusammenhange noch einmal richtig herfetze, und einige völlig hierin passende Parenthesen hinzufüge.

Drittes Gesetz. Mit der Länge der Saiten steht bei übrigens gleichen Umständen die Höhe der Vogeltöne umgekehrt im geometrischen Verhältnifs, gerade wie bei denen gewöhnlichen Tönen und ihren Flageoletten. Der Vogelton, den eine Saite angiebt, wird z. B. in die Secunde, Tertie, Quarte, Quinte oder Octave steigen, wenn man diese Saite um ihr 9tel, 5tel, 4tel, 3tel oder gerade bis auf ihre Hälfte verkürzt. Durch diese Beispiele (dafs ich nämlich gerade nur 9tel, 5tel, 4tel u. s. w. nenne) bin ich aber nicht etwa willens, *das Gesetz auf solche Verkürzungen einzuschränken, bei denen die ganze Saite in aliquoten Theilen zu schwingen veranlafst werden kann:* auch setze ich gar nicht voraus, dafs (bei der Anwendung meines Gesetzes) die Berührungsstellen als etwas feine Schwingungsknoten behandelt werden, wie Hr. D. Chladni zu fordern scheint. (Es wird nämlich in Hrn. Chladnis *Entdeckungen* etc. Seite 76 auch schon „der nämlichen Verhältnisse" zwischen den neuen Tönen und den gewöhnlichen Tönen der aliquoten Theile erwähnt; aber es schien mir, dafs dabei nur solche Verkürzungen und solche Behandlungsart versucht waren, wie man bei den Flageolett-Tönen gebraucht: und das von mir gegebene Gesetz soll dagegen von allen beliebigen Verkürzungen gelten, und keine besondere Berührungsart ausbedingen.)

Meine gegenwärtige Berichtigung dieser Stelle besteht nun darin, dafs hier nicht wiederum *sehe voraus* und *finden* statt *setze voraus* und *fordern* gedruckt ist. *) Diese beiden Druckfehler sind auch sicherlich schon unter den übrigen mit aufgeführt, die ich gleich nach Erhaltung des 25sten Blattes an die Hrn. Herausgeber überschickte. Ohne Zweifel kamen sie zu spät, um schon in dem 24sten angezeigt zu werden; und mit diesem hörte das Wochenblatt auf. Ich ersuche die Herren Herausgeber meine damals eingeschickten Verbesserungen nunmehr noch hinzuzufügen.

Busse.

*) Die Anzeige von den übersandten Druckfehlern ist nicht verloren gegangen. Allein, da der Gegenstand der übrigens sehr gründlichen Abhandlung an sich nur wenige Leser interessirt haben,

10. Erklärung.

Es hat ſich an verſchiedenen Orten, inſonderheit in Halle, die Meinung ausgebreitet, als ſey ich der Recenſent *Bsw* in der allgemeinen deutſchen Bibliothek von des Hrn. Muſikdir. *Türk Anweiſung zum Generalbaſsſpielen*, wogegen er eine gründliche *Beleuchtung*, die gelegentlich hier wohl noch einmal erwähnt werden dürfte, ins Publikum gehen zu laſſen ſich genöthigt gefunden hat. Ich kann nicht ſagen, ob mir jene Recenſion, was ihren wiſſenſchaftlichen Inhalt betrift, zur Ehre oder Unehre gereichen würde; denn ich muſs geſtehen, daſs ich — wer kann alles gleich leſen? — noch keine Zeile davon geſehen habe. Allein, ohne mich nur einmal auf das Zeugniſs des Hrn. *Nicolai* zu berufen, der doch wohl am beſten muſs wiſſen können, ob ich jemals eine muſikaliſche Production in der A. D. B. beurtheilt habe, ſo will ich nur des einzigen Umſtandes gedenken, der, wenn jene Recenſion für Hrn. Türk kränkend hat ſeyn müſſen, für einen ehrlichen Mann mehr als alles andere ausſagt: „daſs ich nehmlich ſchon ſeit vielen Jahren her mich der Freundſchaft des achtungswürdigen Künſtlers erfreue, und daſs ich ihm viel Gutes verdanke.“ — Wer ſich in den Sinn dieſer paar Worte nicht finden kann, der verdient wohl, daſs man ihm das Vergnügen einer ſolchen Verlegenheit gönne.

Uebrigens aber habe ich, nun ich mich hier öffentlich als Hrn. Türks Freund erklärt habe, um ſelbſt allen Schein der Partheilichkeit zu vermeiden, welche ſich dieſe Schrift von Anfang an zur Regel gemacht hat, die Beurtheilung ſeiner ſo eben erſchienenen *Sechzig Handſtücke für angehende Klavierſpieler*, die ich nach meiner Ueberzeugung als ganz vorzüglich zweckmäſsig und als eine der beſten praktiſchen Arbeiten des Hrn. Verf. würde ausheben müſſen, von mir abgelehnt.

C. S.

11. Schreiben an die neue Berliniſche Muſikhandlung.

Ihre muſikal. Monathsſchrift, welche ich mit vielem Vergnügen leſe, veranlaſſet mich, Sie, meine Herrn, noch auf einen Handlungszweig aufmerkſam zu machen, welcher, wie ich glaube, mit zur Vollſtändigkeit Ihrer Muſikhandlung gehört — ich meine Kupferſtiche von Bildniſſen berühmter Muſiker. Obgleich Deutſchlands Kupferſtichläden mit Bildniſſen aller Art, und beſonders von Standesperſonen, die öfters weiter kein Verdienſt haben, als — die Geburt — überhäuſt ſind, ſo findet man doch von Muſikern wenig oder gar keine. England und Frankreich, welche wir Deutſchen in andern Stücken ſo gerne nachahmen, könnte uns hierin zum Muſter dienen.

Da viele Muſikfreunde mit mir dieſen Wunſch hegen, ſo wird es Ihnen, meine Herren, an Käufern nicht fehlen, und durch Ihre ausgebreitete Korreſpondenz werden Sie dieſen Wunſch leicht befriedigen können. In dieſer Hofnung nehme ich mir die Freiheit, Ihnen einige wenige Engliſche Blätter, welche ich vorzüglich zu haben wünſchte, namhaſt zu machen:

---

und alſo nicht mit der Genauigkeit des ſachkundigen Gelehrten geleſen worden ſeyn dürfte, auch ein Regiſter von Druckfehlern nicht wohl in die neue Monathsſchrift hinüber gebracht werden konnte: ſo unterblieb der Abdruck derſelben.

Uebrigens aber iſt es wohl ſehr natürlich, daſs, wenn ein langes Manuſcript meiſt mathematiſchen Inhalts und voller Kunſtbenennungen und Ausdrücke ſehr *unleſerlich*, wie jenes, geſchrieben iſt, ſich Fehler beim Abdrucke deſſelben einſchleichen, da man billigerweiſe weder dem Setzer noch auch dem Korrektor die Einſicht des Mathematikers von Profeſſion, noch weniger das Vermögen *vollkommen richtig zu rathen*, anmuthen ſeyn kann. Wenn der Verf. eines Auſſatzes abweſend iſt, ſo ſcheint uns kein ander Mittel da zu ſeyn, Fehlern vorzubeugen, als entweder die Korrektur ſelbſt zu übernehmen, oder deutlicher zu ſchreiben. Herr Pr. B. wird uns dieſe Erklärung zu unſerer Rechtfertigung zu gute halten.

D. H.

Abel (Carl Friedr.), *Bach* (Joh. Christ. der Londner genannt), *Billington* Mrs., *Bononcini* (Giov.), *Burney* (Doctor), *Mara* (Madame), *Marchesini*, *Montanari* (Franc.) etc.

Sollte mein Vorschlag bei Ihnen, meine Herren, Beifall finden, so ersuche ich Sie, durch Dero beliebte Monathsschrift uns Nachricht zu geben. *)

M. v. W.

12. Anekdoten.

Ein Französischer Operntänzer hatte dem Hrn. C. M. Reichardt schon mehrmalen angelegen, die für seine Solotänze bestimmte Musik nach seiner Phantasie umzuändern und das immer mit der gemeinen Wendung vorgetragen, dass er die Musik zum Ballet überhaupt übertrieben lobte, und dann mit einem *mais mon air! Monsieur* das für ihn bestimmte Tanzstück zu ändern bat. Da er dieses in dem ersten Ballete zur Oper Brenno wieder wörtlich anbrachte, erwiderte ihm Hr. Reichardt, *je suis las de tous vos mais, Mr. et je vous ferai pour le second ballet un air qui ne dira que mais du commencement juisqu' à la fin* (ich bin Eures *abers* müde, und werde Euch zum zweiten Ballet ein Tanzstück machen, das von Anfang bis zu Ende nichts als *mais* sagen soll), und dieses übte er in dem Tanzstück, das in diesem Hefte abgedrückt erscheint, wirklich aus. Man weiss, wie stark die Franzosen mit einem gewissen *nasale* das *mais* in solchen Fällen accentuiren, und das wurde durch die mit *rf.* bezeichnete längere und sehr stark angegebene Note sehr deutlich bezeichnet. Als der Tänzer glaubte, sein komponirtes *mais* hätte nun einmal ein erwünschtes Ende, nahm die Hoboe mit ihrem französischen Accent das Thema noch einmal auf und gab dem musikalischen *mais* das höchste Leben.

Als *Kirnberger* sich nach Leipzig begab, um unter der Anweisung des grossen *Sebastian Bach* den Contrapunkt zu studiren, und rein vierstimmig schreiben zu lernen, so griff er sich so heftig an, dass er ein Fieber bekam, und achtzehn Wochen lang die Stube hüten musste. Er fuhr nichts destoweniger fort, in den guten Stunden, welche ihm das Fieber verstattete, allerhand Themata auszuarbeiten, und da Sebastian diesen ausserordentlichen Fleiss bemerkte, so erbot er sich zu ihm auf die Stube zu kommen, weil ihm das Ausgehen nachtheilig seyn könnte, und das Hin- und Herschicken der Papiere etwas mühsam war. Als Kirnberger seinem Meister eines Tages zu verstehen gab, dass er nicht im Stande seyn würde, ihm für seine gütige Bemühungen genug erkenntlich zu seyn, so sagte Bach, der die künftigen Verdienste seines Schülers um die Erhaltung des ächten Satzes ohne Zweifel voraus sahe, und der die Kunst ihrer selbst wegen, und nicht bloss der damit verknüpften Vortheile wegen liebte: „Sprechen Sie, „mein lieber Kirnberger, nichts von Erkennt„lichkeit. Ich freue mich, dass Sie die Kunst „der Töne aus dem Grunde studiren wollen, „und es wird nur von Ihnen abhängen, so „viel mir davon bekannt geworden, sich eben„falls eigen zu machen. Ich verlange nichts „von Ihnen, als die Versicherung, dass Sie „dieses Wenige zu seiner Zeit wieder auf an„dere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die „sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirumla„rum begnügen etc." Dieses hat Kirnberger auch treulich ausgeübt. *Schulz*, *Vierling*, *Kühnau* und andre Meister unsrer Zeit mögen von seinem glücklichen Eifer zeugen.

Duphly, ein sehr eleganter und fertiger Componist zu Paris, wurde in einer musikalischen Versammlung von einer alten Dame ersuchet,

---

*) Die Unternehmer der neuen Berlinischen Musikhandlung werden mit Vergnügen den Wunsch des Herrn M. v. W., der auch schon von mehreren Seiten her geäussert worden ist, zu erfüllen suchen; auch nach den obenangegebenen Kupferstichen sogleich schreiben lassen. So bald diese, die zu Befriedigung mehrerer Liebhaber in mehreren Exemplaren verschrieben werden sollen, anlangen, soll davon in öffentlichen Blättern Anzeige geschehen.

A. d. H.

suchet, etwas auf dem Flügel zu spielen. Er hat es mit einer von ihm gesetzten neuen Sonate, und erhielte zwar von der ganzen übrigen Gesellschaft viele Lobsprüche, aber nicht von der alten Dame, die zwar seinen Fingern alle mögliche Gerechtigkeit wiederfahren liess, aber an seiner Sonate keinen Gefallen hatte, weil sie, wie sie sagte, den Gesang dieses Tonstücks nicht begreifen könnte, und die Partien zu bunt unter einander giengen. „Spielen Sie mir doch, mein lieber Mr. Du„phly, fügte sie hinzu, die *Folie d'Espagne* „*mit den Danglebertischen Veränderungen* „vor. Ich habe sie bei der Hand. Hier ist „sie." Er liess sich die zu extemporisirende Aufgabe gefallen, spielte aber das Stück in zwei verschiednen Tönen, die Oberstimme in *D moll*, und den Bass in *C moll*. Währender Zeit die Gesellschaft, welche die schalkhafte Idee des Clavieristen bemerkte, aus Respect für die alte Marquise das Lachen zurückhielte, ob sie gleich anderer Seits das grosse Talent des Hrn. Duphly bewunderte, der aus zwei Tönen zugleich *à vista* richtig spielte, war die Dame vor Entzücken ausser sich. Sie umarmte den Tonkünstler für seine Gefälligkeit, bemerkte ihm aber zugleich, dass er, ohne Zweifel durch die neuere Musik verwöhnet, sowohl das Tonstück als die Veränderungen etwas modernisiret zu haben schiene.

Die Scene trug sich im Jahre 1747 zu, als Rameau, Mondonville, Leclair und andere einen andern Geschmack einzuführen anfiengen, und die Lullysche Schule und Compagnie keine Proselyten mehr machte. Rameau wurde in der Folge wieder vom Caffarelli, und dieser wieder vom Gluck dethronisiret. — Man weiss, dass es neun Damen sind, welche unter dem Nahmen der Musen auf dem Parnass das Oberpräsidium führen, und die Damen sind leyder! unbeständig. Hänget etwan die Vervollkommnung der Kunst von der Veränderung der Mode ab?

13. Kurze musikalische Nachrichten aus Stockholm.

Das Operntheater kann nirgend leicht glänzender seyn, als es hier unter dem vorigen Könige war. Fremde gestehen fast einhellig, dass, was das Ensemble betrift, die Gluckischen Opern *Orpheus*, *Iphigenie en Aulide* und *en Tauride*, *Armide* und *Alceste* kaum mit so vieler Vollkommenheit in Paris gegeben worden sind, als hier. Das Orchester ist nicht so zahlreich, als das Pariser, aber vortreflich eingespielt und von wackern Leuten besetzt. Die vorzüglichsten Sängerinnen und Sänger, welchen man viel wahre Virtuosität zugestehen muss, sind Mad. *Müller*, geb. Walter, eine Dänin; Dem. *Stading*, eine Deutsche; die Hofsekretärs *Stenburg* und *Karsten*, beides Schweden und trefliche Tenoristen.

Es sind drei Kapellmeister, der Abt *Vogler*, mit dem höchsten Titel Musikdirektor, der also mehr sagen will, als in Deutschland. Seine vorzüglichsten Opern *Gustav Adolph* und *Athalie* sind mit vielem Pomp und grossem Beifall aufgeführt worden. — Vom Hofkapellmeister *Utini* wurde im vorigen Winter *Tetis* und *Peleus* gegeben. Der dritte ist *Joseph Kraus*, von dem die Opern *Dido* und *Amphitryon* sind, welche letzte im vorigen Jahre vielen Beifall erhielt. Ueberdem ist auch von ihm eine wohlgerathene Trauermusik auf den verstorbenen König. *) Auch ein Opernkomponist ist *Ahlström*, ein Schwede und Lehrer des jetzigen Königs auf dem Klavier. Eben so *Häfner*, ein Deutscher, Singmeister beim Operntheater, der die Oper *Electra* gesetzt hat. — Ueberhaupt giebt es in Stockholm ausser dem Operntheater deren noch: das National- oder dramatische Theater (eine sonderbare Benennung, als wenn sich ein Theater ohne Drama denken liesse, man müsste es denn dem anatomischen Theater entgegen setzen wollen); das Französische, welches aber jetzt eingegangen ist, und das Schwedische komische Theater, wovon *Stenburg* der Entrepreneur ist.

Sonderbar ist es, dass in Stockholm sonst keine öffentliche feststehende Concerte sind.

*) Seine *Intermèdes pour Amphitryon; arr. p. l. fortepiano par Ahlström* sind in der neuen Berl. Musikh. für 2 Rthlr. 3 Gr. und letztere für 8 Gr. zu haben.

Druckfehler.

Stück 3, Spalte 2, Zeile 23 statt *einiger* liess *inniger*.

Fabel von der Henne, in Musik gesetzt von J. A. Hiller.

Andantino.

Es war mal eine Hen - ne fein, die legte flei - ssig Ey - er, und pflegte dann ganz

un - ge - mein, wenn sie ein Ey ge - legt, zu schreyn, als wär im Hause Feuer.

Ein alter Truthahn in dem Stall, der Fait vom Den - ken

machte, ward bös darob, und Knall und Fall trat er zur Henn', und sag - te:

„Das Schreyn, Frau Nach - barinn, wär' eben nicht von Nöthen; und weil es doch zum

Ey nichts thut, so legt das Ey, und damit gut! Hört, seyd darum ge - beten! Ihr wisset

Recitat.

nicht, wie's durch den Kopf mir geht —" „Hm! sprach die

a tempo.

Nachbarinn, und thät mit einem Fuss vor - treten: Ihr wisst wohl schön, was heu - er die

Mode mit sich bringt, ihr ungezognes Vieh! Erst leg' ich meine Ey - er, erst leg' ich meine

Ey - er, dann recen - sir' ich sie.

p *f*

Tanzstück aus der Oper Brenno, von J. F. Reichardt.

Moderato. mais!

ten. rf. p. rf. p. ten. rf. p. ten. rf. p.

ten. rf. for. rf. p. rf. p. rf. p.

ten. rf. p. ten. rf. p. ten. rf. for. Oboe Solo. trem. rf. p.

trem. rf. p. rf. p. rf. rf. for.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

FÜNFTES STÜCK.

November 1792.

BERLIN,
in der neuen Berlinischen Musikhandlung.

Inhalt.

Muſik zu Goethe's Werken,

von Johann Friedrich Reichardt.

Unter dieſem Titel kündigen wir dem muſikaliſchen Publikum die glücklichſten und vollendetſten Arbeiten des Hrn. Capellmeiſter *Reichardt* an, zu deren Empfehlung wir hier nur ſagen mögen, daſs Poeſie und Muſik vielleicht nie inniger vereint einhergingen, als in den Arbeiten dieſer beiden für einander geſchaffenen Männer. Der erſte Theil wird die Compoſitionen zu allen ſangbaren Oden und Liedern des achten Bandes der neuen Ausgabe von Goethe's Schriften enthalten. Man pränumerirt oder ſubſcribirt darauf nach Gefallen Einen Thaler (den Friedrichsd'or zu 5 Rthlr. gerechnet). Sobald ſich eine hinlängliche Anzahl Liebhaber gemeldet hat, wird der Druck begonnen und die Zeit der Erſcheinung des erſten Bandes beſtimmt, zugleich auch der zweite Band, der das Singeſpiel *Erwin* und *Elmire* enthalten wird, angekündigt werden. Auſser der unterzeichneten Handlung nehmen alle wichtige deutſche Muſikhandlungen, und Buchhandlungen die ſich mit Muſikalien abgeben, Subſcription und Pränumeration an. Jedem andern, der ſich damit bemühen will, geben wir das 6te Exempl. frei.

Berlin, den 10ten Mai, 1792.

Die neue Berliniſche Muſikhandlung.

An die Liebhaber der Harmonie und des Generalbaſſes.

Die erſte Abtheilung meines *gemeinnützlichen Elementarwerks der Harmonie und des Generalbaſſes* für Anfänger, Lehrer und Geübtere, mit ſechzehn Notentafeln, iſt bereits vor vier Monaten erſchienen, und ſowohl von Kennern als Liebhabern mit Beifall aufgenommen worden.

Da von dieſem Werke, das ich in vier Abtheilungen nach und nach herausgebe, in Ober- und Niederſachſen keine Avertiſſements ausgebreitet worden ſind: ſo kann noch ein Jeder, welcher Luſt hat, bei der zweiten Abtheilung als Pränumerant eintreten. Der Pränumerationspreis einer jeden Abtheilung iſt 16 Ggr.;

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

FÜNFTES STÜCK.

November 1792.

1. Fortſetzung des Auszuges aus einem Verſuch einer ſyſtematiſchen Entwickelung der Tactarten und Vorſchläge zu neuen Tactzeichen.

Nunmehr kann ich die *zuſammengeſetzten* (mittelbar abgeleiteten) Tactarten von mehrfacher Bewegung folgen laſſen, in der Ordnung wie ſie entſpringen, und mit den Namen und Zeichen, die ihnen eigenthümlich zu ſeyn ſcheinen.

$1 : 2 : 2 = \frac{4}{4}$. Dieſer Tact entſteht, wenn die Einheit erſt in zwei Theile, und jedes Glied wiederum in zwei gleiche zerlegt wird, wodurch die Einheit vier herrſchende Tactzeiten bekommt. Er heiſst am beſten *Vierteltact*, ſeine gewöhnlichen Einheitsnoten ſind weiſse, ſchwarze und einfachgeſchwänzte und ſeine Bezeichnung kann durch $\frac{4}{4}$ geſchehen. Unſre Componiſten ſchreiben ihn c $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$.

Wenn in Anſehung des accentuirenden Vortrags der Sänger oder Spieler in einem Stück von gerader Tactart durchgängig blos auf die erſte Note des Tacts einen Accent legen ſoll, ſo iſt dies ein ſicheres Kennzeichen, daſs das Stück im Zweiteltact geſetzt iſt, mag der Componiſt auch das Zeichen des Vierteltacts vorangeſetzt haben. Von geraden Tactarten iſt der Zweiteltact, und von ungeraden der Dritteltact, der einzige, wo nur eine Note den ohne Kunſt herbeigeführten Accent hat. Im Vierteltact bekommen zwei Noten, die erſte und dritte, ſolche Accente, von denen die erſte der ſtärkere iſt:

ć c c̣ c

Kein Stück, am wenigſten aber die heutigen Tonſtücke, gehet ſo einförmig, daſs (Fugen etwa und Characterſtücke ausgenommen) die Accente nicht bald von ihrem natürlichen Sitze verrückt, bald vermindert, bald vermehret werden. Wollte man das mit zum Syſtem rechnen, was die Kunſt auf unzählige Art mit den Accenten vornimmt, ſo kämen verſchiedene Vierteltacte heraus, und möchte auch der, wie Sulzer ihn nennt, *groſse Viervierteltact* deswegen für eine beſondere Art gelten, weil ſeine Noten ohne die geringſte Schattirung von Piano und Forte vorgetragen werden. Allein, dies ſind ſubjective Unterſchiede, wichtig genug für die muſikaliſche Geſchmackslehre in den Kapiteln von Declamation und Characteriſtick der Tonſtücke, nur hier, wo die Tactarten einzig nach Urſprung und objectiver Beſchaffenheit zu betrachten ſind, wären ſie ſo überflüſsig als dem richtigen Geſichtspunct gefährlich. Wo man einſchneidet, da kommt der Schnitt zu ſehen; man kann den Einſchnitt wieder verkleiſtern, daſs er nicht zu ſehen ſey, kann an den Stellen herum, wo nicht eingeſchnitten iſt, etwas hinkritzeln, das wie eingeſchnitten ausſieht; das alles aber verändert die Sache nur im Aeuſsern, die innere natürliche Beſchaffenheit bleibt, ungeachtet ihre Würkung auf die Sinne gehemmet iſt, doch immer dieſelbe.

Als ein Schema, was für den Dichter das Sylbenmaaſs iſt, in Anſehung der Accente objectiv das Zeitmaaſs betrachtet, iſt jede Tactart nur einer Art: denn umgekehrt iſt es Verſchiedenheit der natürlichen Einſchnitte, (Accente,) was Verſchiedenheit der Tactarten her-

vorbringt; daher von beiderlei die Anzahl ſich gleich ſeyn muſs. Hinweggedacht, was die Kunſt der Melodiee verbrämt, bleiben dem Vierteltact zwei accentuirte und zwei nachklingende Glieder, von denen die Erfahrung lehrt, daſs der erſte Accent den Vorzug des tiefern Eindrucks vor dem zweiten behauptet, die Nachklänge ſich aber gleich ſind.

Das war lange genug beim Vierteltact verweilet, um deſto kürzer bei den übrigen zu ſeyn, von denen ich nun zuerſt die Tactart folgen laſſe, welche durch ungerade Theilung der in der einfachen ungeraden Tactart enthaltenen Glieder entſpringt.

Wenn man nämlich im Dritteltact jedes einzelne Glied wieder durch 3 theilet, (1: 3: 3 = $\frac{9}{9}$) daſs dieſe Subdiviſion als herrſchend ins Ohr fällt, ſo bekommt der Tact neun Zeiten, deren jede ein Neuntel der Einheit iſt, und nach denen getauft er nicht Neunviertel oder Neunachtel heiſsen muſs, wie die Lehrbücher berichten, ſondern Neunneuntel, oder kürzer ab, *Neunteltact*. Den Grund davon brauche ich nicht zu wiederhohlen: auch ergiebt ſich aus dem Vorigen, daſs ſein Zeichen $\frac{9}{9}$ ſeyn könnte, und daſs ſeine Bewegung nach der Figur c c c ċ c c c′ c c abgemeſſen wird. Auſser der Tactsnote bekommen auch die aus der erſten Theilung entſpringenden Glieder den Verlängerungspunct.

Aus der Theilung der Einheit, in der Oberbewegung durch zwei, und in der nächſten Unterbewegung durch drei, welche Zergliederung ſechs gleiche Zeiten hervorbringt, (1: 2: 3 = $\frac{6}{6}$) entſpringt mit punctirten Einheits- und Unterabtheilungs-Noten, ein Sechsteltact, den ich zum Unterſchiede von einem andern Sechsteltact, mit einem aus der Verbindung ſeiner Beſtandtheile entlegener hergenommenen Namen bezeichnen muſs, und *Drittelhalbtact* nenne. Den Namen verändert, iſt er völlig unſer alter Sechsviertel, Sechsachtel oder $\frac{6}{16}$ Tact, deren Bewegung c′ c c ċ c c iſt. Mit ſeiner Vorzeichnung, wie die zu beſtimmen, bin ich in noch gröſserer Verlegenheit, als mir ſein Name machte: die Figur $\frac{6}{6}$ wäre ſo unbeſtimmt als die Benennung Sechsteltact. Wenns nicht ſo angeht: $\frac{1:2:3,}{6}$ welches freilich bunt ausſieht, und für die folgende Tactart dieſe Figur $\frac{1:3:2,}{6}$ ſo müſſen Sie mir dort ſowohl mit einer beſſern aushelfen, als hier bei dem

Halbdritteltact 1: 3: 2 = $\frac{6}{6}$,

deſſen punctirte Einheitsnote ſich in c′ c ċ c c′ c auflöſ't. Unſern Theoriſten hat dieſe Tactart, welche ſie unter der Rubrik von Dreizweitel abhandeln, einige Schwürigkeit gemacht. Sie haben wohl gefühlt, daſs hier nicht drei, ſondern ſechs Zeiten in der Einheit herrſchend ſind; ſie würden ihm daher gern ein Zeichen und einen Namen gegeben haben, worin die Zahl der Tactglieder enthalten wäre; allein was durch *Sechs* zu benennen und zu bezeichnen ſtand, war ſchon in Sechsviertel und Sechsachtel verſchwendet; aus Noth alſo nur nahmen ſie von der *Drei* beides her, Zeichen und Namen, erſchwerten aber, indem nun der Unterſchied zwiſchen dem einfachen dreigliedrigen und dem zuſammengeſetzten ſechsgliedrigen Trippeltact *) verwiſcht war, das Verſtändniſs von den Gliedern und Tonfüſsen dieſer Tactart dergeſtalt, daſs ſie ihre Warnungen vor Verwechſelung einer Tactart mit der andern hier zu verdoppeln ſich gedrungen fühlten. Es giebt Tonſtücke, in denen die Vorzeichnung durch $\frac{3}{4}$ eben ſo unrichtig iſt, als die es wäre, wo der Komponiſt ſtatt c oder $\frac{4}{8}$ hätte c oder $\frac{2}{4}$ hingeſchrieben. Sehn Sie einmal das erſte Allegro aus F in Bachs Sonaten, Friedrich dem zweiten dedicirt, darauf an, ob die Bewegung da nicht durchaus ſechszeitig iſt.

Aus dem Vierteltact entſteht 1: 2: 2: 2 = $\frac{8}{8}$, der *Achteltact*, mit ſeinem Zeichen $\frac{8}{8}$. Er kommt nicht häufig vor, aber doch giebt es Stücke, in denen die Figur c′ c ċ c c′ c ċ c herrſchend iſt, wo er alſo die eigentliche Tactart des Stücks iſt, ob man ſie gleich in der Vorzeichnung als Viervierteltact angedeutet findet.

Auf andre Weiſe getheilt 1: 2: 2: 3 = $\frac{12}{12}$ kommt ein Zwölfteltact (es giebt ihrer mehre;

*) Die Vorzeichnung geſchieht immer nur durch *Drei:* $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$, *Dreizweitel, Dreiviertel etc.* wenn gleich ſechs diſtinkte Tactzeiten herrſchen. In der geraden Tactart iſt Vollſtändigkeit: Zweizweitel, Vierviertel.

dieſer könnte *Drittviertel* heiſsen;) zum Vorſchein, mit der Bewegung, c′ c c ċ c c c′ c c ċ c c, in welcher Sie unſern Zwölfachtel- oder Zwölfſechszehnteltact erkennen werden, deſſen Einheitsnote die runde oder die weiſse iſt.

Ein paar andre Zwölfteltacte ſind:

1: 3: 2: 2 = $\frac{12}{12}$ und 1: 2: 3: 2 = $\frac{12}{12}$ die nur ſelten gebraucht werden und ſchon auf der Gränze ſtehen, wo das Ohr die Tactzeiten wegen ihrer Menge nicht mehr deutlich unterſcheidet, und der Sänger oder Spieler ſie dem ſympathiſirenden Tactgefühl gleichſam in Würfen von zwei, drei oder vier Noten zuzählt. Wo man indeſſen ſie findet, iſt $\frac{3}{2}$ für den erſten, und $\frac{6}{4}$ die gebräuchliche Vorzeichnung für den zweiten.

Hier haben Sie ſchon mehr Tactarten als der Spieler des Komponiſten halber heut zu Tage kennen muſs; wollten Sie mich aber noch weiter gehn laſſen, ſo zählte ich Ihnen ferner eine Tactart vor von ſechszehn Zeiten, drei von achtzehn, vier von vier und zwanzig u. ſ. w. die, je weiter man theilt, deſto unbrauchbarer werden.

2. Aus D. Martin Luthers Tiſchreden. *)

Von der Muſica.

Der ſchönſten vnd herrlichſten Gaben Gottes eine iſt die Muſica, der iſt der Satan ſehr feindt, damit man viel anfechtungen vnnd böſe gedanken vertreibet, der Teuffel erharret jhr nicht.

Muſica iſt der beſte kunſt eine, die Noten machen den Text lebendig, Sie verjagt den Geiſt der Trawrigkeit, wie man am Könige Saul ſihet. Etliche vom Adel vnd Scharhanſen meinen, ſie haben meinem gnedigſten Herrn järlich 3000 Gulden erſpart an der Muſica, Indes verthut man vnnütz dafür 30000 Gulden. Könige, Fürſten vnd Herren müſſen die Muſicam erhalten, denn groſsen Potentaten und Regenten gebüret vber guten freien Künſten vnd Geſezen zu halten, Vnd da gleich einzeln, gemeine vnd Priuat Leute luſt dazu haben, vnd ſie lieben, doch können ſie die nicht erhalten.

H. Georg, der Landgraff zu Heſſen, vnd H. Fride. Churf. zu Sachſen, hielten Senger, vnd Canterey, Jetzt helt ſie der Hertzog zu Beyern, Keiſer Ferdinandus vnnd Keiſer Karl. Daher liſet man in der Bibel, das die frommen Könige, Senger vnd Sengerin verordnet, gehalten vnd beſoldet haben.

Muſica iſt das beſte Labſal einem betrübten Menſchen, dadurch das Hertze wider zu fried, erquickt vnd erfriſcht wirdt, Wie der beim Vergilio: *Tu calamos inflare leves, ego dicere verſus*, Singe du die Noten, ſo wil ich den Text ſingen.

Muſica iſt eine halbe Diſciplin und Zuchtmeiſterin, ſo die Leute gelinder vnd ſanfftmütiger, ſitſamer vnd vernünſtiger machet.

Die böſen Fidler vnd Geiger dienen dazu, das wir ſehen vnd hören, wie ein ſeine gute Kunſt die Muſica ſey, denn weiſſes kann man beſſer erkennen, wenn man ſchwartzes dagegen helt.

Anno xxxviij am xvij Decemb. da Doct. Mart. Luth. die Sänger zu Gaſte hatte, vnd ſchöne liebliche Muteten vnd Stücke ſungen, ſprach er mit verwunderung, Weil vnſer Herr Gott in diſs Leben, das doch ein lauter Schmeiſshaus iſt, ſolche edele Gaben geſchut vnd vns gegeben hat, Was wird in jenem ewigen Leben geſchehen, das alles wird auffs aller vollkommeneſte vnd luſtigſte werden, Hie aber iſt nur *Materia prima*, der anfang.

Muſicam hab ich allzeit lieb gehabt, Wer dieſe Kunſt kan, der iſt guter Art, zu allem geſchickt. Man muſs Muſicam von not wegen in Schulen behalten. Ein Schulmeiſter muſs ſingen können, Sonſt ſehe ich ihn ja nit an, Man ſol auch junge Geſellen zum Predigampt

*) Wir danken dem Hrn. Hofrath *Jung* in Homburg an der Höhe recht ſehr für dieſen intereſſanten Auszug, der gewiſs dem gröſsten Theil unſrer Leſer willkommen ſeyn wird.

D. H.

nicht verordnen, ſie haben ſich denn in der Schule wol verſucht vnd geübet.

Da man etliche feine Mutete des Senffels ſang, verwunderte ſich D. Mart. Luth. vnd lobt ſie ſehr, vnd ſprach: Eine ſolche Mutete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreiſſen ſolte, Wie er denn auch widerumb nit einen Pſalm predigen konte als ich. Drümb ſeind die Gaben des heiligen Geiſtes mancherley, gleich wie auch in einem Leibe mancherley Glider ſeind. Aber niemand iſt zufrieden mit ſeinen gaben, leſst ſich nit genügen an dem das jhm Gott gegeben hat, alle wollen ſie der ganze Leib ſeyn, nicht Gliedmaſſe.

Die Muſica iſt eine ſchöne herrliche Gabe Gottes, vnd nahe der Theologie; Ich wolt mich meiner geringen Muſica nicht umb was groſſes verzeihen, die Jugent ſoll man ſtets zu dieſer Kunſt gewehnen, denn ſie macht feine geſchickte Leute.

Singen.

Singen iſt die beſte Kunſt vnd Vbung, Es hat nichts zu thun mit der Welt, Iſt nicht für dem Gericht noch in Hadderſachen, Senger ſeind auch nicht ſorgfeltig, ſondern ſeind frölich vnd ſchlagen die ſorge mit ſingen auſs vnnd hinweg.

Davids Muſica.

D. M. L. ſagte einmal zu einem Harpffenſchleger: Lieber ſchlagt mir ein Liedlin her, wie es Dauid geſchlagen hat, Ich halt, wenn Dauid ietzund aufferſtünd von den Todten, ſo würde er ſich ſehr verwundern, wie doch die Leute ſo hoch weren kommen mit der Muſica, Sie iſt nie höher kommen als jetzt. Wenn Dauid wird auff der Harpffen geſchlagen haben, ſo wird's gangen ſeyn, als das *Magnificat anima mea Dominum, in 8 Tono*, denn Dauid hat ſchlecht ein Decachordum gehabt.

Von Weltlichen und Geiſtlichen Geſengen.

Vnd ſprach ferner darauff: Wie gehts doch zu, daſs wir in *Carnalibus*, ſo manch fein Poema, vnd ſo manch ſchön Carmen haben, vnd in *ſpiritualibus*, da haben wir ſo faul kalt Ding, *et recitabat aliquas Germanicas cantilenas*, den Thurnier, von dem vollen. Ich halt es ſey dieſs die vrſache, wie S. Paulus ſagt: *Video aliam Legem repugnantem in membris meis*, es wil da nit alſo flieſſen, Es gehet da nicht ſo von ſtat als dort, *In Eccleſiaſticis commendabat praecipuè illud. Vita in Ligno. Et dicebat tempore Gregorii illud et ſimilia eſſe compoſita, ante ejus tempora non fuiſſe.* Es ſeind etwa feine Schulmeiſter vnnd Pfarherr geweſen, die ſolche Carmina vnd Poemata gemacht, vnd darnach auch erhalten haben. Die Schulen haben das meiſte bei der Kirchen gethan, vnd die Pfarherrn die ſeyn *Eccleſia* geweſt, vnd dieſelbigen haben gearbeitet, Es hat ſich ſonſt niemand der Jugent angenommen. Darnach iſts corrumpirt durch die Klöſter vnd durch die Stifft, die ſind erſtlich auch Schulen geweſt, *ſed cum creverunt opibus*, da haben ſie die Arbeit von ſich geſchoben. Die liebe Mutter Gottes Maria, hat viel ſchönern Geſang, vnd mehr gehabt, denn jr Kind Jeſus. Einen ſchönen Sequentz ſinget man im Aduent, *Mittitur ad Virginem etc.* Er iſt nicht ſo grob, ſondern wol geraten. S. Maria iſt mehr celebrirt worden in der Grammatica, Muſica vnd Rhetorica, denn jr Kind Jeſus.

Die Muſicam ſol man nicht verachten.

Wer die Muſicam verachtet (ſprach D. M. L.) wie denn alle Schwermer thun, mit denen bin ich nit zufrieden. Denn die Muſica iſt eine Gabe vnd Geſchenk Gottes, nit ein Menſchengeſchenk, So vertreibt ſie auch den Teuffel, vnd macht die Leut frölich, man vergiſſet dabei alles zorns, vnkeuſchheit, hoffart vnd anderer Laſter. Ich gebe nach der Theologia, der Muſica den naheſten Locum vnd höchſte ehre. Und man ſihet, wie Dauid vnnd alle Heiligen jre Gotſelige gedanken in Verſs, Reime, vnd Geſang gebracht haben.

Quia pacis tempore regnat Muſica.

3. Briefe muſikaliſchen Inhalts.

Zweiter Brief.

Eine Vokalmuſik kann in gedoppelter Rückſicht betrachtet werden, einmal als Muſik bloſs, und zweitens als muſikaliſche Verſchönerung eines lyriſchen Gedichts. In einem vortreflichen Werk iſt beides vereint, ſchöne Muſik,

schöne Zustimmung der Music zu den Worten; und weil der vortreflichen Werke von jeher nur wenige gewesen sind, läst sich schon daraus muthmasen, dass es oft an dem einen oder dem andern fehlt. Schönheit der Musik an sich ist indessen das erste Erfordernifs. Wo die Musik matt, gedankenleer, alltäglich ist, da mag die Zustimmung derselben zum Texte noch so harmonisch seyn, es wird doch nichts herauskommen. Umgekehrt aber kann die dichterisch - musikalische Vereinigung Fehler haben, und das Werk sich demungeachtet durch die Schönheit der Musik erhalten. Diese Fehler sind, wenn ich richtig bemerkt habe, vornehmlich zweierlei Art, Fehler, die ein Genie, dem es am *Wissen* mangelt zu begehen pflegt, und Fehler, mit denen der Wisser ohne *Genie* beladen ist. Der Componist von Genie trift immer den Character seines Textes, liefert getreue Abzeichnungen, er componirt den *Sinn* des Gedichts richtig und fehlt, wenn er fehlt in der Declamation einzelner *Worte*. Das thaten z. B. Händel, Graun. Die Werke dieser Männer werden nie vergehen! Anders macht es der genielose Kopf; seine Fassungs- und Darstellungskraft reicht so weit nicht, einen ihm vorgezeichneten Character in Musik zu übertragen, er kann seiner Denkkraft nicht gebieten, ihm zu reichen, was er braucht, denn sie besitzt nichts, und was ihm nach langem Betteln zugeworfen kommt, ist abgenutztes oder fremdes Gut; dies setzt er zusammen, und was daraus wird, das muss er es werden lassen; er wendet allen Fleiss darauf, schlägt alle Autoren und noch mehrere nach, als Eschstruth citirt, giebt jeder Sylbe ihre logisch genaue Länge oder Kürze; kurz, er componirt die *Worte* seines Textes richtig, nur den *Sinn* nicht, als etwa durch einen Zufall. Solcher Leute Nahmen ist kein Gedächtniss, wenn sie auch, wie z. B. Herr Eschstruth thut, noch so sehr protestiren, nicht zu dem Tross der kreuzfahrenden Tonritter gezählt zu werden.

Nun zu unserm Oratorium zurück und untersucht, wie die Musik an sich, und wie die Vereinigung derselben mit der Poesie beschaffen sey. Vorher indessen sollte ich Sie das Gedicht kennen lehren, aber ich habe, die Wahrheit zu sagen, keine sonderliche Lust dazu; und ob ich gleich, um leicht davon zu kommen, den Text nur abzuschreiben brauchte, so thue ich auch das nicht, theils weil ich ihn bequemer und für mich zeitsparender im Verfolg einzuflechten hoffe, theils weil er so hingestellt, eine gar armselige Figur machen würde. Sie sehen, wie schonend ich bin; und ich bin es Ihrentwegen, weil Sie nie Gnade vor Recht ergehen lassen. Was Sie an der Poesie der Musik wegen kennen zu lernen brauchen, das sollen Sie aber auch alles bekommen; nur nicht mehr als das. Ich fühle es als eine Art Pflicht, den Text in Rücksicht auf poetischen Werth unberührt zu lassen, ob ich gleich den Grund davon nicht in diesem Augenblick anzugeben vermag. Dennoch möchte ich gern wissen, wie er zu der Ehre, componirt zu werden, gelangt ist, ob durch den Componisten selbst, oder durch Vermittelung einer höhern Hand? Denn wenn Herr W. eine vortreffliche Poesie gewählt hätte, so würde ich ihm solches zu grosem Lobe gerechnet haben, und aufs Gerathewohl will ich ihm nicht absprechen, dass er, um eine Poesie zu wählen, Poesieen zu beurtheilen verstehe.

Wie die Musik nun mir vorkomme? welchen Rang sie mir zu behaupten scheine? — Ich muss gestehen, vortreflich, Geniewerk ist sie nicht; wäre sie das, so würde ich nicht jetzt erst von ihr zu reden beginnen. Bei Ihnen heisst es: *aut Caesar aut nihil;* und weil Sie an dem *Caesarem esse* verzweifeln, so wollen Sie ein *nihil* bleiben. Allein darin sind Sie zu strenge, wenn es nicht gar Eigensinn ist, was Sie leitet. Mit Ihnen selbst mögen Sie indess verfahren wie Sie wollen, mich nur werden Sie nie zu der Sünde verführen, alle Mittelklassen vom *Caesar* bis zum *nihil* herunter zu verwerfen, in denen man so viele wackere Männer antrift, die zum Genuss des menschlichen Lebens beigetragen haben. Es steht so mancher *desidiosus* am Markte der Wissenschaft und Kunst, dem man, wenn er *quid melius agam* frägt, nicht antworten muss: *quiescas.* Diese Musik hat gewiss schon viel Vergnügen gewährt, sie hat einem angesehenen Publikum gefallen, und sicherlich Männern unter demselben, deren Urtheil nicht gleichgültig ist. Es ist wahr, mehr als ein- oder zweimal würde ich nicht hingehen, sie zu hören, aber ich bin überzeugt, dass andre, vielleicht bessere als ich, zehnmal hingehen und immer neues Vergnügen hohlen. Zwar kennt man Kunstrichter, die ihre Foderungen beständig nach dem Maasstabe des absolute Vollkommenen abmessen, und die Kritik selbst scheint dieses zum Grundsatz anzugeben; allein, ich halte es doch für richtiger, wenigstens für nützlicher, aus dem Guten und Vorzüglichen eines Werks zu abstrahiren, was der Verfasser zu leisten ver-

mag, und nicht mehr von ihm zu fodern, als man sieht, wie weit seine Kräfte reichen.

Unser Componist gehört nicht zu den grossen Köpfen, aber auch keineswegs zu den alltäglichen. Gröfse, Schwung, Erhabenheit der Gedanken, Neuheit und Originalität kann man ihm nicht zuschreiben, aber sein Werk ist nichts weniger als Compilation; der Verfasser hat selbst gedacht und erfunden, er hat eine Art eigner Manier, sich musikalisch auszudrücken, er versteht einem Satze Form und eine gewisse Ründung zu geben, welche errathen läfst, dafs er daheim viele Zeit mit Vorübungen zugebracht hat. Die meisten Spuren des Erfindens und des Feilens zeigen die Themata seiner Stücke, dahingegen die Ausführung oft trocken ist. Soviel der Auszug auf die Partitur schliessen läfst, mögen die Stimmen unter sich und für die Instrumente gut vertheilt seyn; auch scheints, dafs die Begleitung den Gesang nirgends verdunkelt. Das Werk bleibt sich von Anfang bis zum Ende im Styl gleich, der Verfasser hat seinen festen Gang, an dem man allenthalben ihn kennt, er mag schnelle oder langsame Schritte thun. Seine Melodieen sind gesangvoll; wo der Dichter, aber leider nur selten, ihm einen bestimmten Character aufgegeben hat, sind sie ziemlichermaafsen ein richtiger und schöner Abdruck desselben. In den Arien und Chören ist die logische Declamation aufserordentlich genau beobachtet, wiewohl doch einige Verstöfse dagegen angetroffen werden. In den Recitativen ist die logische Declamation weniger durchgängig richtig, auch ist die leidenschaftliche da noch öfterer verfehlt, als in den Arien und Chören, wo man im Ausdruck der Empfindungen die Stärke und Mannigfaltigkeit vermifst, wodurch von Anfang bis zu Ende eines Stücks auf die Sinne des Zuhörers diejenigen angenehmen Eindrücke hervorgebracht werden, welche, weil ihre beständige Erneuerung keinem Gedanken, bis zur Klarheit der Vorstellung zu reifen, Zeit läfst, dermaafsen entzücken, dafs man sich in einem Zauberkreise zu befinden glaubt.

Da haben Sie nun meine Meinung überhaupt von dem Herrn Weinlig und seinem Oratorium, die ich mit dem Wunsch beschliefse, dafs er, aber ehrgeitziger in der Wahl seiner Texte, zu arbeiten und seine Compositionen bekannt zu machen fortfahre. Vermuthungen führen leicht irre, sonst wär ich nahe dabei, zu versichern, dafs sein nächstes Werk auch bei Kennern die vortheilhafte Aufnahme verdienen wird, auf welche das gegenwärtige bei den Liebhabern Anspruch machen darf. *)

4. Paris.

Théatre de la rue Feydeau.

Montag den 24. gab man *il confictato il Pietro*, oder *le festin de Pierre*, eine ital. Oper. Am Ende dieses Stücks ist ein brillantes Spectakel: es war aber leicht vorherzusehen, dafs diese Art Schauspiele zu unsrer Zeit nicht mehr das Glück machen würde, das es in vorigen Zeiten gemacht hatte. Es sind schöne Stellen in der Musik **), sie hat unterdessen nicht denselben Enthusiasmus erregt, den die Werke eines Paisiello und anderer grofser Meister Italiens ***) hervorbringen. Verschiedene Stücke sind applaudirt worden, unter andern liefs man eine Arie von Mengazzi wiederhohlen.

Montag den 1. gab man die erste Vorstellung von *deux Nicodèmes*, oder *les François dans la planete de Jupiter*, eine Posse von *Cousin Jaques*.

---

*) Der sehr einsichts- und geschmackvolle Beurtheiler fährt nun fort dieses Oratorium Satz vor Satz genau und gründlich zu zergliedern und mit der hellen Fackel der Critik zu beleuchten. Die Einrichtung dieser Blätter erlaubt es aber wenigstens für itzt noch nicht, solche ausführliche Abhandlungen aufzunehmen. Die Fortsetzung bleibt daher noch in unserm Archiv, doch sind wir bereit, sie dem Componisten selbst zum Durchsehen mitzutheilen.

D. H.

**) Der Journalist sagt nicht von wem sie sey; indessen wollen wir hoffen, dafs es nicht Mozarts Dom Juan war, worin einzelne Arien mehr innern Werth haben, als ganze Opern von Paisiello.

***) In welchem Winkel Italiens die leben mögen, ist Uebersetzern dieses Artikels völlig unbekannt.

Nach gerade wär' es wohl Zeit, dass die Theater der Hauptstadt aufhörten, uns Stücke gegenwärtiger Zeitumstände zu geben! Zeit wär' es wohl, dass man diese gefährliche Gattung von der Bühne verbannte, die die Zuschauer, die da nur hingehen, um sich zu unterhalten, dem fürchterlichen Partheigeist, dem Stimmensammlen der Cabale, dem Despotismus der Meinung Preiss geben, und sie in Zänkereien und alle möglichen Unannehmlichkeiten verwickeln. Die ehrlichsten wohldenkendsten Schriftsteller können sich in Absicht des Zwecks solcher Stücke irren; und wie kränkend muss es ihnen seyn, wenn sie die Unannehmlichkeiten, denen sie das Publ. aussetzen, und den Schaden, den sie dadurch einem Theater thun können, berechnen! . . . Man erwartete nicht, dass nach dem Stück: *le Club des Bonnes-gens*, worin die sanftesten und reinsten Grundsätze, ohne Laune und ohne Leidenschaft vorgetragen wurden, dass in *les deux Nicodèmes* nicht dieser Geist der Einigkeit, der das Glück des *Curé Picard* machte, und der im Ganzen Allen gefällt, sondern der Geist der Mäsigung, der falschste und gefährlichste, den man unter die Leute bringen konnte, herrschen sollte. Jeder Parthey wechselsweise Recht zu geben, bald diesen, bald jenen die Waffen in die Hände zu geben, um sich damit wechselsweise zu schaden, heisst das nicht sie Preiss geben, heisst das nicht die Stärkern gegen die Schwächern zu hetzen, und die Wuth dieser Letztern verdoppeln, indem man ihre Rache reitzet? . . . Dies ist ungefähr die Wirkung, die dies Stück hervorgebracht hat, das unter so fürchterlichem Lerm gegeben ward, dass die Polizey die Kraft des Gesetzes anwendbar machen musste, um ihn zu stillen. Die Fabel des Stücks ist folgende:

Die Frau, die Mutter und der Bruder des *Nicodème* wissen, dass dieser Letzte nach dem Mond gereiset ist, sie equipiren daher einen Ballon, und reisen in Gesellschaft eines Astronomen ebenfalls dahin. Sie landen von ungefähr im Planeten des Jupiters, wo sie einen geliebten Kaiser, eine weise Constitution, und eine glückliche Nation vorfinden. Unterdessen erscheint *Nicodème* selbst in eigner Person, indem er mit dem Bischof dieses Planeten, der ihm nach Frankreich folgen wollte, vom Monde zurückkömmt. Der Kaiser erzeigt den Fremden so viele Ehre, dass die Familie des *Nicodème* Lust bekömmt am Hofe des *Nicodème* zu bleiben, indessen dass Letzterer zur Erde zurück will. Die Ursachen zu Einem oder dem Andern werden abgewogen. Ist man glücklich in Frankreich? oder ist man es nicht? *Nicodème* preiset die Constitution an; seine Mutter, seine Frau und sein Bruder lassen sich über die Unthätigkeit aus, mit welcher die Gesetze ausgeführt werden; daher entstehn die Anwendungen für alle Partheyen. Endlich gelingt es *Nicodème* seine Familie dahinzubringen, dass sie ihm folge, und das Stück endigt mit Couplets, wovon der hier angeführte besonders wiederhohlt werden musste. Es schien, als habe der Autor geahndet, welchen Eindruck sein Stück machen musste.

Air: des dettes.

L'auteur, confus de vos bontés
Voit bien des esprits irrités:
C'est ce qui le désole . . . (bis.)
Il a pu donner dans l'erreur;
Mais son excuse est dans son coeur! . . .
C'est ce qui le console. (bis.)

5. Schreiben aus Coppenhagen.

Madame Zink, die bei vorfallenden Gelegenheiten mit ihrem schönen Talent niemals eigennützig geitzet, sang vor einiger Zeit eine Arie von *Joseph Haydn* und eine Scene von *Naumann: Vadasi del mio bene in difesa in aita* mit dem bekannten Rondo: *Si t'intendo, ombra diletta.* Sie sang das Recitativ ganz vortreflich, mit Leidenschaft und reiner articulirt, wie sie es sonst pflegt, vom Orchester, welches sehr genau einfiel, wirksam unterstützt. Eben so trug sie mit vielem Beifall das Rondo vor, welches, wie das italiänische Cantabile überhaupt, von der Art ist, dass es mehr durch einen studirten methodischen Vortrag und durch eine schöne Ordnung in dem Accompagnement, als durch Neuheit der Erfindung, angenehme Eindrücke verursacht, mehr durch den lebendigen Gesang des Vortrags entzückt, als durch den todten Buchstaben seiner Melodiereihen die Mitbewunderung des Künstlers erregt. Solche Stücke sind fürs Concert die schicklichsten, sie gefallen immer besser als jedes andere dem Verfasser schätzbareres Stück. Man braucht den Text gar nicht zu verstehen, die Situation sey, welche sie wolle, mit ein paar Tacten ist man schon hinein und über-

läſst man ſeine Empſindungen ganz dem unwiderſtehlichen Zauber des Geſanges. So war es auch hier, und ich geſtehe, daſs das Rondo vielleicht mehr Wirkung that, als Haydns vortrefliche Arie: *Or vicina a te mio core*, von der ich, weil ich ſie aus der Partitur *) ſehr genau kenne, die gröſste Erwartung hegte. Hätte ich aber nur daran gedacht, daſs ſie äuſserſt theatraliſch iſt, und ohne Kenntniſs der Zuhörer von dem Text und der Situation im Concert nothwendig verlieren muſs, ſo würde ich nicht mehr erwartet haben, als herauskam. Sie gefiel indeſſen ſehr und wurde mit aller Genauigkeit des Orcheſters herausgebracht, nur daſs die Bäſſe, weil ſie mit dem Ganzen nicht hinlänglich einverſtändigt waren, an einigen Stellen die andern überſtimmten.

Dieſe Arie ſcheint aus einer Oper zu ſeyn. Ich ſtelle mir die Situation ſo vor: Ein junges Mädchen, Rezia heiſst ſie hier, durch Schickſal von den Ihrigen entfernt, iſt wider Willen für den Harem eines Sultans beſtimmt, hat aber in ihrem, vielleicht chriſtlichen Vaterlande, einen Jüngling zurückgelaſſen, den ſie liebt und dem ſie treu zu bleiben wünſcht. Sie ſinnt daher auf Mittel zu entrinnen, und es gelingt ihr, noch ehe ſie mit ihrer Freiheit alles verliert und indem der Muſelmann abweſend iſt. So nun, ſich in Sicherheit wiſſend, ſingt ſie beim Abſchied, in überſtrömender flüchtiger Freude des Herzens, folgende Worte:

Or vicina a te, mio cuore
già mi par più dolce a more
già eſſer parmi in libertà.
Smani il Turco al ſuo ritorno!
e mi cerchi attorno attorno!
Rezia più non troverà.

Bald bei dir, mein Geliebter,
tönt ſüſser mir deiner Liebe Stimme,
fühle ich wieder, daſs ich frei bin.
Er wüte, der Türk, wenn heimkehrend
nach mir er ſucht hierherum, dortherum;
Rezia wird er nie wieder finden.

Wo Haydn auch nur erſcheint, in Inſtrumental- oder Vocalmuſik, im Ernſthaften oder im Launichten, da iſt er allenthalben der unerſchöpfliche Erfinder und getreue Charactermahler. Zu der zweiten Zeile *già mi par più dolce amore*, welch ein feines zartes Gewebe von lieblichen Nachtigallentönen das iſt! als wenn die Liebe ſelbſt, in weiter Ferne einem ſanften Mädchen Erinnerung winkend, Zauber lispelte. In dem erſten Theil der Arie beſchäftigt die Singende ſich allein mit ihrem Geliebten, in dem zweiten überläſst ſie ſich zunächſt der Freude, daſs ſie den Muſelmann ſo angeführt hat, und dies drückt die Muſik ganz unvergleichlich aus. Mit dem Schluſs der dritten Zeile denke ich mir die Rezia in dem Geſange der folgenden Zeilen, wie ſie zu der Begleitung, wo über die zwiſchen den Violinen vertheilten brauſenden Sechszehntel immer einige, jene gleichſam ſchwichtigende Viertel wegſteigen, — wie ſie da die Pantomime macht, „daſs der Muſelmann ſich nur nicht „zu ſehr angreifen möge, alles Schelten und „Toben helfe doch nichts, ſie rathe ihm mitleidig, ſeinen Verluſt in ſtiller Gelaſſenheit „zu verſchmerzen, und allenfalls künftighin „wachſamer zu ſeyn.“ In der Rulade auf *troverà* dauert die Neckerey fort: in der langen Cadenz zum Anfange leichtſinniger Jubel, dann auf einem Ton feſthaltend und immer neue Ausfälle von Spötteley; bis die Empfindung, von dem verachteten Gegenſtande und dem nicht mehr drohenden Uebel weg, wiederum hin auf den Geliebten und auf das Glück der Freiheit ſich wendend, ernſthaft zu werden ſcheint. So ſchlieſst es hier in der Dominante; aber die Freigewordene kann es noch nicht vergeſſen, wie liſtig ſie den Wollüſtling angeführt hat. Gleich wieder ruft ſie pathetiſch aus: *Rezia* — und ein wenig hier inne haltend

*) Sie erſchien vor vier oder fünf Jahren, in Kupfer geſtochen, unter dem Titel: *Aria, Or vicino a te mio cuore, dal Sigr. Giuſeppe Haydn. In Vienna preſſo Artaria Comp. Prezzo F. 1.*

Es ſind verſchiedene Stichfehler darin, ohne die vorher zu verbeſſern man ſie zum Abſchreiben nicht hingeben kann. So z. E. gleich im Anfange Tact 5 ſteht im Baſſe $\overline{c}$, welches eine ganze Note *g*; und T. 6 ſteht *g*, welches ein Viertel $\overline{c}$ ſeyn ſollte, und das übrige Pauſen. Seite 11. T. 5. Viol. pr. das dritte Viertel $\overline{\overline{a}}$, ſoll $\overline{\overline{h}}$ ſeyn. S. 21, T. 7 ſtatt $\overline{h}$ $\overline{\overline{d}}$, in der Singſtimme, $\overline{a}$ $\overline{\overline{c}}$. S. 23. T. 7. Viol. ſec. ſtatt des Viertel $\overline{h}$, ein Viertel $\overline{\overline{c}}$. S. 25. T. 3. Viol. pr. ſoll die ſechſte Note $\overline{f}$ wohl ein Achtel $\overline{h}$ ſeyn.

tend läſst ſie, neben der trippelnd ſchleichenden Begleitung der erſten Violine, mit nachläſsiger Stimme, voll durchblinkender Schalkheit, die übrigen Worte nachkommen: *più non troverà*. Dieſer Satz wird wiederhohlt, und mit der letzten Sylbe des *troverà* fügt der Componiſt noch eine in der Singſtimme weit ausholende Cadenz hinzu, womit die Arie völlig in der Dominante ſchlieſst.

So lebendig bis dahin, ſo und noch genievoller iſt in dem Folgenden die Characterzeichnung. Die gegen einander punctirten Sechszehntel und Viertel, wie ſie vorher geweſen, beybehaltend, modulirt der Componiſt ſofort nach *d moll*. Auf dem Grundaccorde der Dominante *a* läſst er die Singſtimme eintreten: *Smani il Turco al ſuo ritorno*; bei der folgenden Zeile: *e mi cerchi attorno attorno*, iſt er mittelſt der Verſetzung wieder in *c dur* gekommen; und nun weiſs man gar nicht, wo er wohl weiter hin wolle. Der liegende Dreyklang von *c* ſchlägt mit dem Eintritt der letzten Zeile wieder an, wozu die Singende eben ſo wie vorher: *Rezia* — pathetiſch ausruft und dann wieder, diesmal einen ganzen Tact, ſchalkhaft inne hält, indeſs die Begleitung zu dem noch aushaltenden Dreiklange die kleine Septime zu haben ſcheint. Noch lauter Ungewiſsheit; plötzlich aber, indem nun die Worte *più non troverà* nachgehohlt werden, entſcheidet es ſich, durch eine enharmoniſche Verwechſelung, da die Septime *b* als übermäſsige Sexte *ais* behandelt wird, kommt das Ohr hin, als wär es nach *h dur*, und da ſchlieſst dieſer Theil der Arie.

Jeder fühlt, wie characteriſtiſch die Wendung iſt, und wie ſehr ſie mit der Herzensſprache an dieſer Stelle harmonirt. Ich kenne nicht viele Geniezüge von ſolcher Stärke und Ueberraſchung. Zugleich bewährt ſich aus dieſem Gange, welch erſtaunliche Wirkungen in der bloſsen Harmonie verborgen liegen. Der ganze Abſchnitt bis hieher iſt vortreflich, und wie auffallend viel trägt dieſe einzige unerwartete Modulation am Schluſse deſſelben zu der Vortreflichkeit bey! So zu moduliren mag zwar mancher für kein Kunſtſtück halten, und *in abſtracto* hat er Recht; dergleichen Wendungen kann man ſich bekannt machen, und welcher Anfänger lernt nicht eine Menge Uebergänge aus einer Tonart in die andre, mit leichter Mühe auswendig zu behalten; aber wie weit von todter Kenntniſs der Mittel iſt lebendige Anwendung derſelben verſchieden? Untrüglich in ſich zu fühlen, dies oder jenes ſey an dem Ort gerade das einzige wahre und ſchöne, — das gehört zur Darſtellungskunſt. *) Hat der Componiſt davon kein richtiges und andre überzeugendes Gefühl, ſo werden ſeine noch ſo befremdend auffallenden Modulationen, wo er hoffte, daſs ſie angenehm überraſchen würden, vielmehr das Gefühl empören.

Nach dem Abſatz in *h* hebt nun die Singſtimme wieder mit dem ſüſsen Thema in *c dur* an, und die ganze Arie wird gewiſſermaſsen wiederhohlt. Das iſt aber eine Wiederhohlung wie nur ſelten Wiederhohlungen geartet ſind; hier ſind zum Theil lauter neue Sätze, nur daſs die vorigen den Stoff dazu gereicht haben. Man muſs Haydn auch darin bewundern, wie geſchickt er überall in ſeinen Compoſitionen einen Satz oder Gedanken zu verändern und zu erweitern, neue Gedanken daraus zu ziehen verſteht. Hier zeigt er das vorzüglich, gleich nach dem erſten Abſatz, in dem ſchönen Kettengewebe zu der vierten und fünften Zeile; in der Concentrirung der Sätze, zu eben den Zeilen, weiterhin nach der Coloratur auf *troverà;* und in der Declamation des *Rezia*, die zum zweitenmal eine Terz höher ſteht.

Wenn dieſe Arie aus einer Oper iſt, wie der Anſchein zu deutlich verräth, ſo hat Haydn höchſt wahrſcheinlich die Oper ganz compo-

*) Wir haben Componiſten, die ich Haydn eben nicht nachſetzen möchte, aber das muſs ich dabei geſtehen, keiner übertrift ihn in der Fertigkeit, das richtig Empfundene feſtzuhalten, und Tonreihen dazu zu erfinden, die in der Seele gerade immer das beſtimmte Bild wieder zur Anſchaulichkeit bringen, von welchem ſie urſprünglich ein Abbild ſind. Dieſe Fertigkeit, in den höchſten Graden ſich gedacht, iſt vielleicht das, was der Philoſoph, wenn man ihn fragte, wie ſie mit einem andern Namen heiſse, eigentlich muſicaliſches Genie nennen würde. Weil man ſich die höchſten Grade denken muſs, man alſo vorausſetzt, daſs das Gefühl der Männer von ſolcher Fertigkeit äuſserſt fein iſt, ſo folgt, daſs die Lehrbuchsregeln den wahren Genies viel zu grobfadigt ſind, und daſs ſolche Künſtler in ihren Compoſitionen beſtändig original bleiben, weil ſie gerade immer die feinſten Unterſchiede in ihren Bildern der Fantaſie aufſuchen, finden, und nachzubilden Fertigkeit haben.

nirt, und würde ich, wär ich ihm nur näher, nicht aufhören, ihn mit Bitten zu bestürmen, bis er sie in Partitur drucken liesse. Wohl nicht jedes Stück derselben kann, ohne Rücksicht auf Individualität des Characters und der Situation so reitzend seyn, als diese Arie; mit Rücksicht darauf trägt aber gewiss jeder einzelne Satz den unverkennbaren Stempel Haydnscher Originalität.

G.

6. Gedanken über den Ursprung und den Gebrauch des Septime-quart-secundaccords.

An den Verfasser der kritischen Briefe an einen jungen Tonsetzer.

Sie haben in den ersten Band der musikalischen Realzeitung, 1788 No. 2 und 6, ein paar Briefe über den Septime-quart-secundaccord einrücken lassen, welche in dem jungen Tonsetzer, an den sie ursprünglich geschrieben waren, keinen lehrbegierigern Musikfreund können gefunden haben, als in mir, der ich es wage, mit einigen Zweifeln gegen Ihre Sätze hervorzutreten. Ich wende mich gerade an Sie, weil ich, was Sie von sich sagen, dass Beförderung musikalischer Aufklärung Ihr Zweck sey, aufrichtig glaube, und weil Einwendungen, so ungegründet sie auch möchten befunden werden, immer denjenigen zunächst interessiren, gegen dessen Behauptungen sie gerichtet sind. Mein Zweck ist mit dem Ihrigen derselbe, es wird mir also gleichviel seyn, wo die Wahrheit liege, ob ich weit vom Ziel oder nahe dabei sei; Behauptung und Ueberzeugung ist bei mir Eins, und der letztern fehlt es wenigstens nicht an gutem Willen; Widerlegung der nachstehenden Gedanken ist mir daher immer lieb, wenn sie mir zeigt, dass ich geirret habe.

Alle denkbaren Accorde, Verdoppelungen nicht mit einbegriffen, können, wie die Setzkunst lehrt, in dem Raum zwischen dem Grundton und der None desselben, angeschlagen werden. Die Natur giebt hier also dem Systematiker schon einen Wink, mit der Entwickelung der Tonverhältnisse nicht über den Umfang von neun Tönen hinauszugehen. Die Decimen, Undecimen u. s. w. dürften daher als von der Terz, Quarte u. s. w. verschiedene Intervalle, aus dem System bleiben, und blofs als Benennungen dazu dienen, in der Terz, Quarte u. s. w. eine besondere Eigenschaft zu bezeichnen. In diesem Raum einer None trift man, was die lange Untersuchung von Jahrhunderten aus der grofsen Menge practischer Tonarbeiten abstrahirt hat, zwei Accorde an, den Dreiklang und den Septimenaccord, von denen alle übrigen in der Praxis vorhandenen Accorde durch Umkehrungen einzelner, und durch Ineinanderschieben mehrerer Accorde sich ableiten lassen, und die daher als wesentliche, ursprüngliche, oder als Grundaccorde angesehen und so benannt werden können. Man müste das Gesetz der Sparsamkeit bestreiten, wenn man dieser Art, den Ursprung, die Verwandtschaft und die Verhältnisse der Accorde zu entwickeln, eine andre vorzöge, die auf der einen Seite durch lange und unsichere Umwege nicht weiter als auch nur eben dahin führet, auf der andern aber zu keiner einzigen Bemerkung Anlass giebt, die man bei jener Entwickelungsart nicht eben so leicht machen könnte.

Das Gehör lehrt, dass ausser dem Accorde des Grundtons, alle übrigen Accorde der in und ausser der Scala desselben enthaltenen Töne immer etwas erwarten lassen, bis man in den Dreiklang des Grundtons zurückkommt. Ich gehe z. E. von C dur aus, so mag ich Accorde nehmen, Schlüsse anbringen, welche ich will, das Ohr befindet sich dabei immer in einem Zustand abwechselnder Erwartungen, bis ich in C zurückkehre und da schliesse. Denn eigentlich sind gegen den Dreiklang des Tons, aus welchem ein Stück geht, alle Accorde als Dissonanzen anzusehen. Der Sprachgebrauch macht aber diesen Unterschied nicht, sondern versteht unter Dissonanz nur die engern Verhältnisse einzelner Accorde zu einander. Auf jenes Dissoniren aller Accorde gegen den Grundton beruht aber, beiläufig gesagt, die Regel, dass ein musikalisches Stück aus einem gewissen Ton gehe, in dem es anfange und endige.

Jedes Tonstück läfst ferner bemerken, dass die einzelnen Töne eines Accords, so lange das Intervall einer Secunde, oder der durch die Umkehrung der Secunde entspringenden Septime nicht darin vorkommt, über und unter sich fortschreiten dürfen. Diese Fortschreitungen von Tönen, welche der Sprachgebrauch

eigentlich Conſonanzen nennt, ſind alſo willkührlich, obwohl nicht in gleichem Maaſse; denn bei einigen verſpürt man doch eine ſtärkere oder ſchwächere Tendenz des einen Tons zum andern hin. Merklicher ſtark, als irgendwo iſt aber dieſes Hinſtreben nach einem gewiſſen Ton da, wo in einem Accorde das Intervall einer Secunde gehört wird. Hier muſs der Ton, zu welchem der andre Ton die Secunde iſt, jenem gleichſam ausweichen und in den nächſten Ton unter ſich gehen. Daher die Regel, daſs die Septime, ſie ſey groſs oder klein, wenn ſie im Dreiklange die Stelle der Octave vertritt, beſtändig herunter muſs. Daher auch die Eintheilung in Conſonanzen und Diſſonanzen, und die Unterabtheilung der erſtern in vollkommene und unvollkommene, je nachdem ſie das Ohr mehr oder weniger in Erwartung ſetzen; daher endlich auch, weil Viele ſich nicht darin haben finden können, daſs zwiſchen Con- und Diſſonanz Mittelklänge liegen, die von beidem etwas haben und nur durch die Behandlung das Eine oder das Andre werden, der lange Streit über die Quarte und über die Quinte des verminderten Dreiklangs u. ſ. w.

Was bisher von Accordenreihen in Abſicht des Conſonirens und Diſſonirens vorausgeſchickt worden, betraf nur die ungemiſchten oder ſimpeln Accordenfolgen, worunter ich ſolche verſtehe, in denen kein Ton anticipirt oder retardirt wird. Sie beſtehen aus dem Dreiklang und dem weſentlichen Septimenaccorde, mit deren Umkehrungen. Alle übrigen Accorde, ſo viel die Muſik ihrer hat, entſpringen aus der Verwebung mehrerer Accorde in einander; jene ſind urſprünglich und gleichſam ſelbſtſtändig; dieſe ſind abgeleitet und haben ihr Daſeyn von andern her. Was dieſe beiden Gattungen am richtigſten characteriſirt, dürfte ſeyn, daſs in jenen die zu einem Accorde gehörigen Töne ſich gleichſam einig ſind, eine gewiſſe Zeit liegen zu bleiben und dann vereint, ohne einer dem andern vorbei zu rennen, in einen andern Accord und ſo weiter zu gehen; in dieſen aber eine ſolche Einigkeit nicht herrſcht, ſondern es einen oder mehrere Töne giebt, die bei den andern nicht bleiben mögen, ſondern eigenliebig in weſentliche Klänge eines neuen Accords übergehen, und jene zurückgelaſſenen entweder zur Nachfolge nöthigen oder, wenn dieſelben zu hartnäckig ſind und ihren Stand behaupten, nachgiebig in ihre Stelle zurückkehren. Dieſe Uneinigkeit verurſacht ein Diſſoniren, welches ſo lange dauert, bis der eine Theil, wie überall ſo auch hier, der ſchwächern nachgiebt, bis die vorausgegangenen Töne entweder zurücktreten, oder die liegengebliebenen nachfolgen.

Jeder conſonirende Ton hat, ſo lange Umſtände ihn nicht zwingen, wie geſagt, eine gewiſſe Freiheit zu gehen, wo er hin will; von dieſer Freiheit büſst er aber viel ein, wenn er durch Anticipiren oder Retardiren ſeine erſte Eigenſchaft verliert und diſſonirend wird. In dieſem Fall kann er nur da hingehen, wo er entweder hergekommen iſt, oder wo die andern ihm Platz neben ſich gelaſſen haben. Gemeiniglich geht die Fortſchreitung der durch Anticipiren entſtehenden Vorhalte unterwärts; ſehr häufig aber geht ſie auch aufwärts, wenn die unterwärts liegenden Töne nicht zur Harmonie gehören, oder ihre Plätze ſchon occupirt ſind. Von der Auflöſung der unweſentlichen (denn ſo muſs man ſie zum Unterſchied von dem Dreiklang mit der weſentlichen, der Regel nach immer abwärts reſolvirenden Septime benennen) Diſſonanzen dürfte daher die in allen Fällen Auskunft gebende Regel gelten, die Diſſonanz in den zur Harmonie noch fehlenden oder der Verdoppelung fähigen Ton zu führen, in welchen ſie, ohne Diſſonanz geworden zu ſeyn, hätte hingehen müſſen oder können.

Betrachte ich nun den Septime- quart- ſecundaccord, ſo leite ich ihn aus einer Vermiſchung des Dreiklangs vom Grundton, oder des Septimenaccords auf der Secunde des Tons, mit dem Septimenaccord der Dominante her; auf die Art, daſs entweder einer der beiden erſtbenannten Accorde, (beim Dreiklang den Grundton und bei dem Septimenaccorde die Septime im Baſs gelegt,) erſt angeſchlagen wird, und der Dominantenaccord mit der Septime darauf folgt, oder umgekehrt.

c	h	—		d	h	—
g	h	—		a	g	—
e	ſ	—		ſ	ſ	—
c	d	—		d	d	—
C	—			C	—	

Das erſte Exempel enthält den Urſprung des $\frac{7}{4}$, 4, 2 — Accordes aus der Vermiſchung der Dreiklänge, des vom Grundton voran, und des von der Dominante hinternach. Das zweite weicht von dem erſten darin ab, daſs ſtatt des Dreiklangs vom Grundton, der Sextquartſecundaccord voraus geht. In der Hauptſache kommen beide überein, darum will ich bloſs bei dem erſten Exempel bleiben; denn was ich davon ſagen werde, läſst, wenn es rich-

tig iſt, mehr als bloſs auf das zweite, die nöthigen Anwendungen machen.

Kehrt man die Ableitung um, ſo erſcheint der Satz in dieſer Form:

h	—	c
g	—	g
f	—	e
d	—	c
G	C	—

In der Geſtalt, wie der Septime - quartſecundaccord hier ſteht, kennt ihn jedermann. Er hat ein Janusgeſicht, und daher mag es vielleicht kommen, daſs die practiſche Bekanntſchaft mit demſelben von der theoretiſchen Erkennung bisher etwas verſchieden geweſen iſt. Die Sache iſt aber klar, es macht einen weſentlichen Unterſchied, ob ich ſo liege, daſs das Ohr die Vollendung des G accordes erwartet, oder ob die Anticipation der Art ſey, daſs der C-accord ſchlechterdings ſeine Vollſtändigkeit verlangt. Wenn der Baſs von der Dominante in den Hauptton tritt und die Oberſtimmen noch in Tönen verweilen, die abſolut zum Accorde der Dominante gehören, ſo iſts nicht möglich zu irren; man fühlt zu ſehr, daſs letztere in Töne des Dreiklangs vom Grundton gehen müſſen. Eben ſo wenig iſt es ſchwierig, für jeden Ton in der Nähe einen andern zu finden, mit dem er abwechſele. Das h geht in c; f in e; g bleibt liegen; d tritt in e oder c. Nun iſt alles da. Eben ſo, wenn die Oberſtimmen, bei C im Baſs, Töne des G-accords anticipiren, ſo fühlt man nicht weniger deutlich, daſs das C im Baſs der anticipirten Harmonie fremd iſt, und daſs es in einen Ton hätte gehen ſollen, der zu dieſem Accord den conſonirenden Baſs angäbe. Allein, hier kam mancher Componiſt in Verlegenheit; das diſſoni ende C des Baſſes, dachte er, muſs herunter, und muſs in den nächſten Ton herunter. — Aber h lag ihm ſchon oben; lieſse er C in H gehen, ſo käme ein unförmlicher Satz heraus! — Was war denn zu thun? Um das C in H treten zu laſſen, muſste eine unſchuldige Oberſtimme weichen, beinahe nicht anders, als hätte ſie einen Fehltritt begangen. Das öbere h retirirte ſich alſo in d oder g hinauf, und nun hatte man denn ſeinen Accord vollſtändig. Freilich war das ganz vortreflich arrangiret; aber unſere Septime h, ſo gern ſie auch ſelbſt aus innerm Triebe ihren Platz vertauſchte, konnte es doch nicht leiden, daſs es als eine Schuldigkeit gefodert wurde. Sie ſetzte einen Werth auf ihre Gefälligkeit und blieb nun einmal auf ihrer Stelle liegen, um ihre Freude daran zu haben, was wohl daraus werden würde. Natürlich kam nun das C des Baſſes in die gröſste Verlegenheit; nach G hinzuflüchten, was ein guter Ausweg war, fiel keinem Menſchen ein, weil man ohne alle Einſchränkung glaubte, daſs eine Diſſonanz nothwendig nur Einen Ton fortſchreiten dürfte; nach D oder F zu wandern, wollte man vielleicht eben ſo wenig wagen, oder man fürchtete eine zu weitläuftige Verſetzung der Töne, welche dieſe Plätze ſchon inne hatten; mehr Auswege gab es ſchlechterdings nicht, alſo blieb nichts übrig, als Gewalt mit Gewalt zu vertreiben, ſtill auf dem Grundton liegen zu bleiben und abzuwarten, was die übrigen thun würden. Was war nun der Erfolg? die andern ſahen wohl, daſs gegen das Imponirende des Baſſes nicht aufzukommen war, und ſchlichen am Ende betroffen wieder in ihre erſten Stellen zurück. So entſtand ſtatt der eigentlichen Reſolutionen, die in dem obigen Exempel, um ſie hier alle auf einmal anzubringen, nicht angedeutet waren:

c	h	—*	c
g	g	—	g
e	f	—	e
c	d	—	c
C	—	G	C

c	h	d	c
g	g	—	g
e	f	—	e
c	d	—	e oder g
C	—	H	C

c	h	—	c
g	g	—	g
e	f	—	e
c	d	g	c
C	—	D	E

c	h	—	c
g	g	—	g
e	f	d	e
c	d	—	g
C	—	F	E

ſtatt dieſer vier natürlichen Reſolutionen, durch Vervollſtändigung des erwarteten Accords, eine weniger natürliche durch Zurücktreiben in den vorherigen Accord. Die Analogie begünſtigte vielleicht ihre Aufnahme. Auf der Dominante wechſelte man mit dem Dreiklang der Tonica ab:

h	c	h
g	—	—
d	e	d
G	—	—

warum ſollte dies nicht umgekehrt auch auf der Tonica geſchehen dürfen?

c h c
g — —
e d e
C — —

Ob ich indessen, was jene vierfache Resolutionsart betrift, wo der Bass in G, H, D oder F fortrückt, an die Richtigkeit derselben im mindesten nicht zweifle, so würden Einwendungen dawider mich doch gar nicht befremden. Bestünden sie aber darin, dass der Bass als Dissonanz nur in den nächsten Ton über oder unter sich, oder vielleicht gar bloss unter sich gehen dürfe, so muss ich gestehen, dass mein Gehör in der Natur der Klänge nichts findet, was von den unwesentlichen Dissonanzen eine solche Regel durchaus etabliren könnte. Dennoch läugne ich nicht, dass zu dieser Regel ein sicherer Grund in der Natur liegen könnte; mir ist er nur nicht bekannt. Alle gleich gut sind die vier Arten der Auflösung nicht; die zweite nach H hin, giebt mir die meiste Befriedigung; die nach G weniger, und am wenigsten die nach F. Da aber in der Musik, so wie in allen Künsten, das Gute und Schöne etwas Relatives ist und die Materialien, durch deren Vermischung und Zusammensetzung der Künstler als Schöpfer erscheint, von Verhältnissen abhangen, die demselben ihre Grade des mehr oder weniger Vortreflichen zumessen; da man nicht absolute, sondern immer nur in Rücksicht auf irgend etwas, sagen kann, diese oder jene Tonfolge, Stimmenvertheilung und dergl. sey besser oder schlechter als eine andre, — so kann es immer Fälle geben, wo von jenen Auflösungsarten diese oder jene, welche die Aesthetik im Allgemeinen verwürfe oder nicht gross achtete, gerade die treffendste wäre; und darum habe ich sie alle angeführt. Ich weiss für die Richtigkeit meiner Auflösungen des Septime - quart - secundaccords mittelst der erwarteten vervollständigten Harmonie, dass der Bass vor dem Schluss einen Ton des G-accords berühre, gegenwärtig wenigstens nichts minder und nicht mehr anzuführen, als dieses, dass, wenn ich die Töne

c h
g g
  f
e d

ohne Bass nach einander anschlage, mein Ohr zu dem ersten Griff einen Ton aus dem C-dreiklange, und zu dem zweiten einen aus dem G-accord verlangt, und zwar zunächst C und G, die Grundtöne selbst, und dass in Ansehung aller übrigen vermischten Accorde, Theorie und Praxis sich darin einig sind, dass die unwesentlichen Dissonanzen Vorhalte von den Tönen sind, in welche sie, wenn sie nicht zurückgeblieben wären, sogleich mit den andern Tönen würden gegangen seyn. Zur Vertheidigung der zweiten Art, da man das Zurücktreiben der anticipirten Töne in den vorhergegangenen Accord, die Resolution des Septime - quart - secundaccords seyn lässt, habe ich mich noch nicht anheischig gemacht. Dass ich diese Art aber nicht verwerfe, leuchtet schon einigermassen aus dem Obigen hervor: weiterhin werde ich indessen etwas mehr darüber sagen. Ich könnte dies sogleich thun, und damit die Materie beschliessen; erlauben Sie aber, dass ich dem Faden Ihrer Gedanken folge, wo ich vielleicht schicklichere Gelegenheiten finde, die mir noch übrigen, zum Theil damit verwandten Bemerkungen in dem richtigsten Gesichtspuncte darzustellen.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

7. RECENSIONEN.

Allgemeine Geschichte der Musik von J. N. Forkel, 1ster Band. (Kostet in der neuen Berl. Musikhandlung 3 Rthlr. 15 Gr.)

(Zweite Fortsetzung.)

Im dritten Kapitel handelt H. F. von der Musik der Hebräer.

§. 1. Es liegt im Wesen der Musik, dass wir uns selbst von der Musik derjenigen Völker keine richtige und vollkommene Vorstellung machen können, deren Tonzeichen und Grundsätze bis auf uns gekommen sind. Wie viel schwerer muss nun diese Vorstellung von der Musik solcher Völker werden, von welchen uns nicht einmal diese wenigen, diese todten Hülfsmittel übrig geblieben sind?

§. 2. Mit der Tonkunst der alten Hebräer sind wir in diesem Fall. Beiläufige Nachrichten von ihren Instrumenten sind die einzigen Hülfsmittel. —

§. 3. Nur die monarchische Periode konnte der Kultur der Tonkunst günstig seyn, und war es zur Zeit Davids und Salomons wirklich.

§. 4. *Jubal*, Erfinder der hebr. Musik. Nach Chardin werden noch itzt bei den Arabern und Persern die Spieler und Sänger *Cayné* genannt, und die Nahmen der von Jubal erfundenen Instrumente sind noch vorhanden.

§. 5. Mit Recht hält H. F. die Nachricht des Erzlügners Josephus von Errichtung der Gedächtnissäulen für einen blossen Einfall. Dass *Gervasius Tulberiensis* und *Adam de Fulda*, als eifrige Enthousiasten für die Tonkunst jene Nachricht für gewiss annehmen, beweist nichts dafür.

§. 6. Nach Moses Nachricht von Jubal wird der ganzen Tonkunst nicht eher wieder gedacht, als sechs hundert Jahre nach der grossen Ueberschwemmung; bei Gelegenheit der Flucht Jacobs von Laban. Es kommen dabei schon Pauken und Harfen vor.

§. 7. Im Hiob kommen sogar schon alle mögliche drei Gattungen musikalischer Instrumente, Blase- Saiten- und Schlaginstrumente vor. Luther nennt Pauken, Harfen und Pfeifen. Auch des Missbrauchs der Musik wird dort schon gedacht. Davon aber mit anderen auf Vollkommenheit der damaligen Musik zu schliessen ist thöricht.

§. 8. Auch unter Moses konnte sie nicht viel bedeuten, was er von der Musik wusste, hatte er von den Egyptern gelernt; und weder die langwierige Sclaverei, noch die Lebensart der Hebräer war den Musen günstig.

§. 9. Moses Triumphlied nach dem Durchgange durchs rothe Meer. Miriam, die Prophetin, sang tanzend es vor, eine Pauke in der Hand.

§. 10. Vermuthung, dass bei den Israeliten die Musik nur von Weibern ausgeübt worden sey. Von Ephraims Jungfrauen Chören. Die Begleitung von Instrumenten und Tanz zum Gesange brachte Miriam eine entflohene Egyptierin auch wohl aus Egypten mit. Diese Art Gesang und Tanz zu vereinigen, soll unter den Griechen zu den Dithyramben Anlass gegeben haben. Sehr richtig bemerkt H. F., dass die Bewegung des Tanzes dem eigentlichen Singen unmöglich günstig seyn konnte; dieses war wohl nur ein wildes Geschrei.

§. 11. In der Zeitperiode nach der drittehalbhundertjährigen Gefangenschaft, in welcher die Israeliten erst anfangen ein wirkliches Volk zu werden, konnte dieses zu keiner eigentlichen Kunst gelangen.

§. 12. Die Trompete war bei den Israeliten das Hauptinstrument. Vom Trompetenfest. Von den Widderhörnern ein militärisches Instrument, das aber auch bei andern Gelegenheiten gebraucht wurde.

§. 13. Von dem Triumphliede der Prophetin und Sängerinn Debora und Baracks. Merkwürdige Versetzungen und Wiederholungen in diesem Gesange. *Herders* Meinung von diesem Gesange.

§. 14. Von Jephtas Gelübde und seiner gottgeweihten Tochter.

§. 15. *Von Samuel* und seinen Prophetenschulen, worinnen auch vorzüglich Musik geübt wurde.

§. 16 - 20. Von den Propheten als weise Rathgeber des Volks, die Poesie und Musik oft anwendeten, um desto sicherer auf das Volk zu wirken.

§. 21 - 23. *Von Saul.* Von der Wirkung der Musik auf seine Weissagungsgabe und auf seine Melancholie. H. F. führt eine sehr schöne Stelle aus Herders Geist der hebräischen Poesie an, die nicht genug beherzigt werden kann, und also auch hier stehen mag. Hier ist sie. „Wenn überhaupt Tonkünstler die Lieblingstöne und Gänge einzelner Menschen studirten, und nachher zur höchsten Wirkung auf dieselben anwendeten; welche Wunder könnten sie auf diese einzelne Menschen wirken! — Bei einfachen Nationen sind diese Töne durch Nationalgesänge gegeben, die mit gewissen Lieblingsgegenständen des Stolzes und Väterruhms sich von Kindheit an des Herzens und Gehirns jedes Individuums bemächtigen, und wenn sie nachher unter solchen und andern feyerlichen Anlässen wiederkommen, jeden gleichsam verjüngen und die angenehmen Krämpfe des frühesten Enthusiasmus bei ihm erneuern. Jedermann weiss, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer grossen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwa nur, dass die conson vereinten Luftwellen auch die Empfindung verstärkt angreifen, und die Seele, die sich nur als Tropfe in diesem Strom

fühlt, in denselben fortreissen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die süssen Rasereyen daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt.“ Hr. F. erwähnt nun noch der Erzählungen im *Journal encyclopedique* von wunderbaren Wirkungen der Musik. Auch sind ihm selbst Gemüthskranke bekannt gewesen, für welche Musik sehr heilsam war, und bei denen sie sichtbar zu ihrer Genesung beitrug. Auch erzählt Hr. F. Herdern eine interessante Erzählung nach von einer jungen Person, der vom hitzigen Fieber Verirrungen nachgeblieben waren, die durch das Anhören solcher Lieder, die sie in ihrer Kindheit am meisten geliebt hatte, aufmerksam und gerührt wurde, endlich in Thränen ausbrach und fragte: wo sie so lange gewesen? Schlüsslich führt H. F. noch einige zwanzig Schriftsteller an, die über die wunderbare und heilsame Wirkung der Musik geschrieben haben. Es wäre sehr zu wünschen, dass ein verständiger und denkender Künstler von gutem Urtheil und Geschmack aus allen den Schriften das wichtigste und bewährteste benutzte und deutlich abhandelte, mit Hinweglassung alles fabelhaften und metaphorischen. Es ist vielleicht keine einzige darunter, die nicht etwas Wahres enthält, aber auch wohl nicht eine, die sich nicht durch Uebertreibung schadet. Selbst Rousseau, der hier nicht genannt ist in seinem *Dictionaire de Musique*, hat die ältesten Fabeln mit neuen Thatsachen vermengt.

§. 24-29. *Von David.* Von der grösseren Aufnahme der Musik unter seiner Regierung. Von seiner Einrichtung der gottesdienstlichen Musik. Die Zahl aller Sänger und Spieler belief sich auf 4000. Unter ihnen waren 288 Meister, die in vier und zwanzig Ordnungen unter vier und zwanzig Unterkapellmeistern standen, die sämmtlich Söhne der drei Oberkapellmeister waren. (Wie Hr. F. sie mit Hrn. *Marpurg* nennt.) Von einer Aehnlichkeit in den Einrichtungen des jüdischen Gottesdienstes mit denen der Chisener nach Amiot. Von dem Antheil, den Weiber und Knaben an der gottesdienstlichen Musik der Hebräer nahmen. Von den Instrumenten, die beim Gottesdienst gebraucht wurden, nach Beschaffenheit der Feste. Ueber alle andre, die Musik nicht betreffende Umstände verweiset Hr. F. den Leser sehr weislich auf *Tils Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer.*

§. 30-34. *Von Salomo.* Von dem Tempelbau; von der grossen Vermehrung der Sänger und Spieler die *Josephus!!* auf 480000 angiebt. Von der Salomonischen Hofkapelle, die wahrscheinlich die erste des Alterthums, so wie die des Longobardischen Königs Luitprandus die erste in der neuern Zeit gewesen seyn soll. Vom hohen Liede Salomonis. Alle Ausleger desselben haben es einstimmig für ein dramatisches Stück gehalten, und Hr. F. mag sich bei dem so bekannten Liede nicht aufhalten. Schade, dass Hr. F. nicht Herders Uebersetzung und Comentar gekannt, vor zehn bis zwölf Jahren unter dem Titel *Lieder der Liebe* gedruckt. *Herder* hält sie gewiss mit mehrerem Recht für einzelne zärtliche Lieder, die der junge feurige Salomo in seiner Jugend gedichtet, und die hernach von Sammlern zusammengereiht worden sind. Auch enthält der Comentar manche vortrefliche Bemerkungen, die Hr. F. hätte benutzen können.

§. 34-37. Von *Rehabeam* bis zur Zerstreuung der Israeliten in alle Welt. Dem baldigen Verfall und gänzlichen Verlust ihrer Nationalmusik.

§. 38-42. Der vornehmste Gebrauch, den die Hebräer von ihrer Musik machten, war gottesdienstlich. Doch ward sie auch wohl bei andern Veranlassungen angewandt. Bei Gastmahlen, Leichenbegängnissen, (den schönen einfachen Trauergesang eines alten Rabiner, den Hr. F. hier auch anführt, hat Hr. Capellmeister Reichardt in dem einfachsten alten Kirchenstyl in Musik gesetzt, er steht im ersten Stück der *Caecilia)* bei der Erndtefeyer; das Trompetenfest ist wohl eigentlich das Erndtefest gewesen. —

Man muss den grossen Fleiss fast bedauern, mit welchem Hr. F. die höchstunfruchtbare Geschichte der Hebräer, die sich auf so schwache und unsichre Gewährsmänner stützt, hier abhandelt. Um so mehr, da für die nähere Kenntniss der damaligen Musik, so fast gar nichts daraus erwächst. Um unsre Leser nicht zu ermüden, lassen wir die Folge dieses dritten Capittels, die von *den musikalischen Instrumenten der Hebräer*, von den *Ueberschriften der Psalmen*, *von der innern Beschaffenheit*, und von der *Litteratur der hebr. Musik* handelt für ein künftiges Stück

Geist des musikalischen Kunstmagazins, von J. Fr. Reichardt. Herausgegeben von J. A. Berlin, 1791. (In der neuen Berlinischen Musikhandl. kostet auf Schweizerpapier 18 Gr. und auf Druckpapier 12 Gr.)

Die Absicht, welche der Herausgeber dabei gehabt hat, ist, nach der Vorrede: nicht allein (wofern das noch nöthig ist) auf das grosse Werk, das insonderheit der schönen Denkmale aus der Vorzeit so viel enthält, aufmerksamer zu machen; sondern auch diejenigen Aufsätze und Urtheile, in welchen der eigene Geist des Verf. lebt, der seine Kunst so gern wieder zu ihrer ehemaligen Höhe erhoben sehen mögte, zweckmäsig zusammen zu stellen.

Diese Absicht ist hierdurch allerdings erreicht, und schon die blosse Anzeichnung des Inhalts dieser zudem auch elegant gedruckten Schrift wird hinlänglich seyn, um unser musikalisches Publikum, das leider gegen wahre Kunst und das, was für und über dieselbe gesagt und gethan wird, so sehr kaltherzig zu seyn scheint, auf die Nützlichkeit dieses Auszuges aufmerksam zu machen.

1) *An junge Künstler*, voll richtiger Bemerkungen, obwohl der Ton darin etwas zu enthusiasmirt ist, welches freilich einer glühenden feurigen Seele, zumal in ihrem jüngern Leben, sehr natürlich zu seyn pflegt. Wie wahr ist der Satz: Halbes Studium der Kunst ist nicht näher, als ganzes. „*Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah.*“ Nicht so ganz widerspruchsfrei ist der Satz: Alles, auch das deutlich Erkannte, muss dem Gefühl des ächten Künstlers unterworfen bleiben. — Was deutlich erkannt oder mit dem Verstande richtig begriffen wird, ist freilich an sich unwirksam und *als solches* dem Künstler in den Momenten der Bildung seines Werkes zunächst nicht brauchbar; es muss ihm aber als leitende Regel vorschweben und sich mit seinem Gefühl innig verschmelzen. Damit wird die Erkenntniss aber noch nicht dem Gefühl *unterworfen*, welches nie allein vollständiges Criterium und Princip, selbst nicht in Sachen der Kunst, seyn kann. Der ächte Künstler, dessen Gefühl schon lange berichtigt ist, kann sich derselben immer überlassen, und es wird für das wahre Schöne entscheiden; aber im Grunde ist das doch nur psychologische Täuschung, und die gebildete Vernunft leiht nur gleichsam dem empfindenden Theile der Seele ein gewisses Kraftgefühl, eine Ahnung der Selbstständigkeit, welches diese aber so wenig für sich hat, als die geliebte Gattin, die nur am Ende durch gefällige Resignation des Gatten zu einer Art von Bewusstseyn des Besitzes männlicher Kraft und männlichen Vorrechts gelangt. — Indess, Rec. will nicht den vortreflichen Verf. chikanieren, und den nur nicht bestimmt genug ausgedrückten Satz nicht weiter rügen. Allein, grade dass jeder Schwächling in der Kunst sich gewöhnlich um nichts weiter, als um eine Art von *Kunstgefühl* bemüht, während er das Studium derselben hintenan setzt, grade darum sehen wir soviel Subjectivität des Modegeschmacks und der Stümperey. Gewisse Behauptungen aus dem Munde eines in seiner Art grossen Mannes, wenn sie nicht ganz rein abgewogen sind, bringen mehr Schaden hervor, als man gewöhnlich glaubt, und es giebt auch in der Kunst, wie in der Moral, *Cabinetsregeln*, die sich durchaus nicht auf den Dächern predigen lassen.

2. *Ueber Volkslieder.* Ein guter Aufsatz. Nur ein paar Stellen daraus:

„Schöne Zeiten, da der glückliche Unbefangene sich nicht hinstellte, zu sehen oder zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte, und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell' sich einer hin und wart' aufs Gefühl, das ihm durch die meisten unserer Alltagsgesänge werden soll!“ — Ferner: der höchste Gipfel des jetzigen sogenannten Künstlers ist: (dies *sogenannte* muss man aber ja nicht übersehen. Rec.) die grösste Summe der Thorheiten seines Bezahlers mit einmal zu befriedigen. — Wahr und ein Wort zu seiner Zeit ist folgende Stelle, die sowohl auf die Genies, als auf die traurigen Schulmeister sehr anwendbar ist, welche in ihrer Klause ein paar gerechte Stäbe zurecht schnitzeln können, und nun gleich glauben, sie könnten selbst ein achäisches Schiff auf das hohe Meer schicken. „Der eine Theil versteht Harmonie, *nichts weiter als Harmonie*, *und hält diese für alles.* Der andere versteht nichts von derselben und will überall scheinen, als verständ' er sie und müsst' er sie überall anwenden.“

„Dass nun jene, die oft achtungswürdige Kenntnisse, zuweilen auch wohl Kunsttalent besitzen, einzelnes Studium der Harmonie für ganzes Studium der Kunst halten, und dass diese oft bei vielem Genie nichts von der Harmonie verstehen, liegt zum Theil beides in der Verworrenheit unsers Systems, und in der noch verworrenern, gewöhnlichen Lehrart desselben.

(Zuver-

(Zuverläſsig!) Der junge feurige Kunſtmann ſchauert zurück beim Anblick des chaotiſchen Gewebes einzelner Regeln: der ſich glücklich hindurch arbeitet, miſst den Grad ſeiner Einſicht nach den mühvollen Jahren, die ſie ihm gekoſtet, und hat hernach nicht wahre Kunſtliebe genug, vieles Erlernte für das zu halten, was es iſt: *nichts* (oder vielmehr für etwas, das nicht halt- und anwendbar iſt und oft nur auf eigenſinniger Meinung der ſchulgerechten Theoriſten beruht. Rec.) hält vielmehr, geht er in die übrigen Theile der Kunſt ein, alles, was dieſem oder jenem erlernten zuwider läuft, für Ketzerey; da es ihn doch billig auf ſein erlerntes Syſtem aufmerkſam machen ſollte. Dieſes Uebel muſs deſto allgemeiner ſeyn, je weniger ſeines richtiges Gefühl, *groſser Blick fürs Ganze* allgemein iſt, und je weniger die übrigen Theile der Kunſt, gleich der Harmonie, in Regeln feſtgehalten, feſtgeſetzt werden können." -- Gut; aber warum nicht *können*, was eigentlich ſeyn *muſs?* Soll unſre muſikal. Geſchmackslehre wahr und für alle Zeiten unabänderlich ſeyn, die *zufällige Form* der Subjectivität des Künſtlers und des Zeitalters abgerechnet, welche ſich in der jedesmaligen Vorſtellungs- und Empfindungsart gründet, ſo muſs es endlich dahin kommen, daſs alle Theile, ſelbſt der ausübenden Kunſt, auf Principien zurückgeführt werden, die aus der Natur der Seele, aus den Geſetzen der Natur und aus den allesgebietenden Vorſchriften der Vernunft abgezogen ſind. Allein dazu muſs einmal für die Muſik ein Proteus, ein *Kant* aufſtehen, der uns etwas gebe, was wir noch nicht haben: eine Kritik des reinen Geſchmacks und des wahren Weſens der Kunſt.

3. *Ueber die muſikaliſche Idylle;* ein feiner und gründlicher Aufſatz. Nur iſt Rec. nicht mit der Behauptung einverſtanden, daſs zum Paſtorale nur allein blaſende Inſtrumente zur Begleitung gebraucht werden ſollen, weil ſie zu ſehr ermüden und wir es damit nicht auf die Dauer aushalten, wie dies auf die beſcheidentliche Aufforderung des Rec. (im 11ten Wochenblatt) die achtungswürdigen philoſophiſchen Aeſthetiker, Hr. Prof. *Eberhard* und Hr. Hofr. *Eſchenburg* bereits zur Genüge dargethan haben.

4. *Ueber das Rondeau.* 5. *Inſtrumentalmuſik;* ſehr lehrreich. Eine Stelle mag hier nur ausgehoben ſtehen: Der Geiſt des Menſchen, dem es nur um wirken und treiben zu thun iſt, iſt eben ſo wenig auf jedem Abwege aufzuhalten, als der blos Anordnende ſyſtematiſche *vorwärts* zu bringen iſt.

6. *Ueber die muſikal. Ausführung*, wobei auch unter andern auf Baukunſt und den Bau der Inſtrumente Rückſicht genommen wird. Wie richtig und bewährt iſt folgendes Räſonnement in Abſicht der Ausführung: Die Komponiſten, die nicht ſo glücklich ſind, ein Orcheſter zur Hand zu haben, auf welches ſie perſönlich mit ihrem ganzen Geiſte wirken können, ſollten nichts Angelegentlicheres haben, als auf die Mittel zu beſſerer Ausführung ihrer Werke zu ſinnen.

Es iſt dieſes freilich nicht ſo leicht ausgeführt, als geſagt. „Der ausübende Tonkünſtler, der ein edles Werk ganz im Geiſte des Komponiſten ausüben ſoll, muſs, die Erfindung ausgenommen, faſt alle Fähigkeiten und Kenntniſſe des Komponiſten beſitzen; denn er muſs das Stück *verſtehen;* ſeinen Zweck einſehen und fühlen, die Mittel kennen, wodurch der Vortrag wieder verſtändlich und der Zweck erreicht wird; hierbei muſs er nun noch für ſich die Fertigkeit haben, alle jene Mittel mit Leichtigkeit und Sicherheit anzuwenden und auszuüben." — Dies alles erwogen, werfe man nun einen Blick auf manche Orcheſter in Concertſälen, in Theatern und in Kirchen, und fühle dann, woher die ſo oftmalige Verhunzung und Verſtümmelung ſo manches herrlichen Kunſtwerkes kommt; von nichts anderm, als von der *ignorantia recti* und der Abweſenheit des *ſpiritus familiaris.*

7. *Ueber das deutſche Singeſchauſpiel*, ſehr lehrreich, inſonderheit für Schauſpieldichter, und überhaupt die Frucht des Nachdenkens und der eigenen Erfahrung von einem geübten Artiſten; ſo wie auch der 8te Aufſatz: *über das muſikaliſche Ganze*, wovon ſo mancher gar keine deutliche Idee hat, und ohne welches doch alles höchſtens nur Rhapſodie iſt.

Es lieſse ſich darüber ſehr vieles bei dieſer Gelegenheit ſagen; aber Rec. muſs zum Schluſse eilen. Der 9te Aufſatz: *über die Kirchenmuſik*, der freilich einer viel gröſsern Ausführlichkeit bedürfte, enthält ſehr gute hiehin gehörige Winke, ſowohl was den Character der geiſtlichen Muſik, als auch die geiſtliche Poeſie betrift. Rec., der bereits manches darüber entworfen hat, denkt einſtens noch ſein Scherflein zu dieſer wichtigen Materie beizutragen. Es iſt noch weit hin, bis man es al-

len unsern Kirchengesängen wird anhören können, was *Herder* mit einem schönen Bilde davon andeutet, wenn er sagt: zu öffentlicher Versammlung sollten Gesänge und die Töne, die sie begleiten, wie aufschwingender Aether, wie erquickende Himmelsluft seyn, um die Seelen der Versammleten zu vereinigen und zu erheben; und man mögte wohl öfters den Kirchenkomponisten mit *Lavater* zurufen; Tändelt ihr ewig (auch hier?) mit den Menschen, ihr schönen Künstler?

10. *Ueber die Singechöre;* ein wahres Wort zu seiner Zeit.

11. *Ueber Stimmphysiognomik,* gute und lesbare Gedanken, die indessen meist aus dem eigenen, leisen Gefühle des Hrn. C. M. Reichardt abgezogen sind, und die, so viel Treffendes auch darin ist, dennoch, so wenig wie die Gesichtskunde, Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit erhalten dürften. Denn Stimme und Seele, im strengsten Sinne gefragt, was haben diese mit einander zu schaffen, und wie viel Lug und Trug muss dabei statt finden? obwohl auch die Stimme in sehr vielen, insonderheit leidenschaftlichen Fällen, ein ziemlich sicheres Organ der Gemüthszustände ist, dem, welcher darauf zu merken versteht. Die Richter in Gerichtshöfen insonderheit müssten manche Erscheinung dieser Art sehr gut zu ihren Zwecken benutzen können, so wie denn auch der gesellschaftliche Umgang, falls keine *Horcherei aus System* dabei vorginge, ungemein viel dadurch gewinnen müsste.

Zuletzt kommen noch *Fingerzeige für den denkenden und forschenden Deutschen* (warum nur *Deutschen?*) *Tonkünstler*, die meist aus Stellen aus Kants Kritik der Urtheilskraft bestehen und die allerdings auf Nachforschung leiten. Wie wahr und herausgeschieden ist, was *Kant* sagt: das Genie kann nur reichen *Stoff* zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die *Form* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft schöner Gegenstände bestehen kann, zu welcher, als solcher, *Geschmack* erfordert wird, welchen Kant nachher die Disciplin oder *Zucht* des Genie's nennt, wie es denn unter andern der heut zu Tage leider zu sehr bei Seite gelegte *Burke* (vom Erhabenen und Schönen) auch schon so genannt hat. „Was wir vorzugsweise Geschmack nennen, sagt er, ist im Grunde mehr eine feine ausgebildete Urtheilskraft." — Und ob er gleich, soviel Rec. sich erinnert, an einem andern Orte einmal, da er davon spricht, ob man nicht durch Geschmack und Cultur am Genusse schöner Werke verliere, hinzusetzt: dass die Urtheilskraft fast immer damit umgehe, die Einbildungskraft in ihrem Laufe aufzuhalten, die Scenen der Bezauberung zu vertreiben und uns an das beschwerliche Joch der Vernunft zu binden; dass ferner das einzige Vergnügen, welches ein richtig urtheilender Mensch mehr als andere geniesse, fast in nichts anderm bestehe, als in einer *Art von Stolz* und dem Bewusstseyn der Erhabenheit, welche er über die übrigen hat, in so fern er richtiger urtheilt, als sie: so ist es doch immer der Mühe werth, sich um einen solchen wahren Geschmack in jeder Kunst zu bemühen, und diese *edle* Art von Stolz, von welcher viele, viele virtuose Menschen nichts wissen, sich durch fleissiges Anschauen und Studiren ächter Werke der schönen Kunst sich zu eigen zu machen. So gebe denn Apoll, dass wir künftig recht viel von diesem Stolze bei uns selbst vermerken, und ihn an allen Künstlern und Kunstfreunden je länger je mehr wahrnehmen mögen!

C. S.

Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler, von D. G. Türk, Musikdirector in Halle. Erster Theil. Leipzig und Halle, bei Schwickert und Hemmerde.

Es ist ein sehr glücklicher Gedanke, eine solche Folge von Uebungsstücken in der Ordnung und von der ganz allmälig anwachsenden Schwierigkeit, wie sie der gute Clavierlehrer bedarf, diesem in die Hände zu liefern. Die Ausführung zeigt von eben so viel Witz als Einsicht. H. T. hat die Sammlung in vier Abtheilungen eingetheilt, und in jeder nach Verhältniss von den charakteristischen Formen Gebrauch gemacht. In der ersten Abtheilung, die aus kurzen sehr leichten blos zweistimmigen Handstücken besteht, kommen Wiegenliedermelodieen und eine Kinderromanze vor, und mehrere Ueberschriften sind so gut gewählt, dass sie bei der Jugend Lust und Verlangen zu den Stücken selbst erzeigen müssen. Die zweite Abtheilung, die aus etwas längeren und schwererern auch nur zweistimmigen Handstücken besteht, hat auch ein Ballet und eine Melodie im Volkstone und ein Rondo

im Kleinen, ein Waldhörnerstück mit dem Echo, und manche recht witzige Ueberschrift. Die dritte Abtheilung enthält unter andern einen Schützenmarsch, ein Spinnerlied, einen Minuett, eine Musette, einen militärischen Parademarsch, eine Choralmelodie, eine Polonoise und manches ernsthafte Charakterstück. In der vierten Sammlung endlich findet man sehr vermischte Stücke fröhlichen und ernsthaften Charakters, die die meisten zur ächten Uebung der Hand gehörigen Figuren in sich enthalten. Dem Lehrer und Schüler ist gewiss noch nie ein willkommneres Werk in die Hände gekommen, und beide werden gewiss die baldige Fortsetzung davon mit uns herzlich wünschen. Hr. T. hat auch die Sorgfalt gehabt, überall, wo es nur einigermaßen nöthig war, die Finger hinzuzusetzen, und sehr weislich zeigt er bei jeder Veranlassung auf seine von uns bereits angezeigte Clavierschule, zu näherem Unterrichte hin.

Wir theilen unsern Lesern mit Vergnügen eines der leichtesten und eines der schweresten Stücke aus dieser schätzbaren Sammlung heute mit.

Sorg Musik vid Högst Salig Hans Kongl. Mayt. Konung Gustaf. III. Bisättning i riddarholms kyrkan den 13. April 1792 *författad af Kongl. Capellmästaren Joseph Kraus. Stokholm och Kongl. Privilegierade Not Tryckeriet.* (Kostet in der neuen Berl. Musikhandl. 8 Gr.)

Intermedes pour Amphitryon; composés par Mr. Kraus, arrangés pour le Forte piano par Mr. Ahlström. Stockholm de l'imprimerie de musique, privilegiée du Roi. (Kostet in der neuen Musikhandl. 2 Rthlr. 8 Gr.)

Der Herr *C. M. Kraus* zeigt sich in diesen beiden Werken von sehr verschiedenem Charakter, als ein denkender Künstler, der seine Kunst gründlich studirt und fleissig geübt hat. Ueberall leuchtet der selbstbeobachtende Künstler hervor, der treffende Effekten und unterhaltende Mannigfaltigkeit anzulegen und auszuführen versteht.

J. F.

Gesänge am Claviere, von Friedrich Ludwig Seidel, Organist an der Marienkirche. Berlin, in der Frankenschen Buchhandl. 1793. (Kostet in der neuen Berl. Musikhandlung 1 Rthl. 4 Gr.)

H. S. kündigt dieses sein erstes Werk in der Vorrede mit so vieler Bescheidenheit an, dass die Critik für ihn nicht anders als nachsichtig und aufmunternd seyn könnte, wenn die Arbeit selbst auch weniger Fleiss und Sorgfalt verriethe, als Rec. wirklich darinnen findet. Um so lieber empfehlen wir diese Sammlung den Freunden deutschen Gesanges, und um so williger machen wir den Componisten auf einige uns aufgestossne Nachlässigkeiten aufmerksam. Diese betreffen mehr die Behandlung der Poesie als die Musik an und für sich. Auf die Reinigkeit der Harmonie scheint H. S. die meiste Sorgfalt gewendet zu haben, und das ist in unsern Tagen doppelt rühmlich. Dass H. S. nun aber auch dabei alle Steifheit und Trockenheit sollte vermieden haben, kann man von ihm nicht erwarten, da dieses erst die Frucht der längern Uebung und häufigen Erfahrung seyn kann. Eher könnte man verlangen, dass einige todte Stellen in der Melodie, die wie Mittelstimmen klingen, nicht stehen geblieben wären: als S. 2 die Melodie zur vorletzten Zeile. S. 50, die ersten vier Takte, und der neunte und zehnte Takt u. e. a. Fehler gegen die Prosodie sind besonders S. 19. V. 2, 3 und 4. S. 42, T. 4-6. S. 51, T. 1-4. S. 54, T. 3. Nachlässigkeiten in der Harmonie, S. 6, T. 9. S. 18, T. 5. S. 48, T. 5. Auch haben sich mehrere Druckfehler eingeschlichen, als S. 10 im letzten T. fehlt das b vor dem a. S. 14, T. 3 muss nothwendig ein Druckfehler in der Mittelstimme seyn. S. 46, T. 3 muss im Disk. b statt c stehen: das c würde einen harmonischen Queerstand machen, den Hr. S. gewiss nicht gesetzt hat. Die oben angezeigten Fehler gereichen Hrn. S. gewissermaßsen zur Ehre; sie sind ein Beweiss, dass er die Lieder seinem Lehrer, wie er Hrn. C. M. *Reichardt* in der Zueignung nennt, nicht vor dem Drucke zur genauen Durchsicht übergeben hat. Gewiss würde dieser sie nicht haben stehen lassen. Gefallen haben dem Rec. in dieser Sammlung vorzüglich die Stücke, S. 5, 8. 9, 10, 16, 22, 33, 44, 46, 52, 56 und 58.

J. F.

Drei Sonaten für das Klavier, von C. F. G. Schwenke. Halle, auf Kosten des Verfassers, 1789. (Kosten in der neuen Berl. Musikhandl. 1 Rthl.)

Trois Sonates pour le Clavecin ou Fortepiano avec l'Accomp. d'un Violon. Comp. par C. F. G. Schwenke. Oeuvr. 5. (Kosten in der neuen Berl. Musikhandl. 1 Rthl. 20 Gr.)

Der talentvolle Verfasser dieser Sonaten, der an Ph. E. *Bach* bekanntlich einen grossen Mann zum Vorgänger in seinem musikalischen Posten gehabt hat, liefert in jenen voranstehenden die Erstlinge seiner, wie sich insonderheit aus der dritten Sonate ergiebt, damals freilich noch ziemlich jugendlichen Muse. Die Erfüllung seiner Bitte, welche er in der Ankündigung schon an die Recensenten ergehen liess, und die er in der bescheiden geschriebenen Vorrede wiederholt, ihn nämlich in Betreff dieser Sonaten *strenge* zu beurtheilen, kann man jetzt sicher dem Hrn. Verf. anheim stellen und es ihm selbst überlassen, an dem damaligen Versuche das Gute und Schöne, das sich darin findet, von dem Minderguten; das Daherstürmende und Verworrene der jugendlichen Phantasie, die, unbekümmert um strenge Einheit, Gedanken wohl oder übel ausströmt, wie sie sich darbieten, nunmehr selbst heraus zu scheiden: sintemal ein dreijähriges Studium einen Mann von Talent viel über die Zeit hinaus heben kann. Als ein solcher vermag Hr. S. gewiss am besten zu fühlen, wie es ehemals um ihn stand und was an seinen frühern Arbeiten noch bleiben kann, oder davon abgeschnitten werden muss. Gewiss also wird ihm jetzt an diesen ersten Sonaten, die übrigens gar nicht zu den schlechten gehören, die ermüdende Länge und Weitschweifigkeit, der häufige Modesang, der viele Harfenbass, (Son. 2.) das umständliche Wiederholen mancher Figur und manches eben nicht vorzüglichen Gedankens, besonders bei den Schlüssen, nicht gefallen (wie z. B. in Son. 3, Theil 1, wo die letzten sechszehn Takte recht gut wegbleiben könnten) und er wird ihnen mehr Oekonomie der Perioden anwünschen, (als Son. 1 beim crescendo; Son. 3, wo der 7te und 8te Takt völlig überflüssig sind, so wie auch in demselben Falle im zweiten Theil derselben etc.)

Obschon sich nun auch bei den letztern Sonaten manches erinnern lässt, so übertreffen diese doch an Reife und gediegenem Gehalt das erste Werk des Verf. bei weitem. Vorzüglich aber zeichnet sich die *dritte* Sonate in C dur aus. Das erste *Allegro* hat einen sehr lieblichen Gesang zu Anfange, und fliesst sehr natürlich fort bis zu Ende des ersten Theils, wo der Komponist etliche unbedeutende Figuren wiederum zu oft wiederholt, und darüber am Ende ganz matt wird. Der zweite Theil desselben ist dafür brav gearbeitet, nur werden darin wieder ganz überflüssige Takte wiederholt (z. B. 26 und 27; vielleicht auch, mut. mut., 38 und 40.) — Das *Adagio cantabile* ist unstreitig viel zu lang, und überdem eine treue Nachahmung der Mozardschen Adagio's, die meistentheils diesen Fehler haben. Indessen ist an verschiedenen Stellen der Gesang neu und fliessend, und die Ausweichungen, welche besonders zu Anfange des zweiten Theils in sehr entfernte Töne (Tonarten, wie man sonst unrichtig sagt) führen, ungezwungen. — Das letzte *presto scherzando* macht dem Verf. viel Ehre, und zeugt von wahrem Talent. Die beiden Wendungen, wo der Verf. im ersten Theile unvermerkt in H moll, im zweiten an der nehmlichen Stelle ins C moll übergeht, sind recht schön; nur Schade, dass die gleich darauf folgenden Takte, wo die linke Hand über die rechte hinauf gehet, einem Kozeluchischen Geklimper ähnlich sind, welchem nachzuahmen Hr. S. eben nicht nöthig hat. Das ganze *Presto* ist sonst vom Anfange bis zu Ende in einem gleichen Style abgefasst, und macht mit der begleitenden Violine einen schönen Effekt.

Weniger erheblich scheinen Rec. die beiden ersten Sonaten zu seyn. Das erste Allegro der *ersten* Son. in A dur bleibt sich in seinem gefälligen und leichten Anfange gar nicht gleich. Rec. will so viel sagen, dass die zweite Hälfte des ersten Theils mit der ersten gar nicht recht in Verbindung steht. Auch ist die Harmonieenfolge Takt 24 und 25, des ersten Th. unrichtig. Das E im 24. T. ist eine kleine 7 von Fis, welche sich im 25. T. auflösen sollte, wo aber E im Grunde mit einer $\frac{9}{7}$ erscheint, wovon sich weder die 7 noch die 9 auflöst. So etwas kann die Theorie des Satzes keinesweges billigen. — Der Uebergang im zweiten Theile, wo das Thema in D dur anfängt, scheint Rec. auch zu gezwungen.

Das *Andante cantabile* hat einen schönen, fortströmenden Gesang. — Im dritten Stück dieser Sonate, *Tempo di minuetto*, ist gleich im ersten Takte das dritte Viertel A im Bass sehr platt; so wie äusserst hart das B im achten Takte. Auch macht die Violine in der Mitte, wo sie der Verf. sehr tief setzte, gar keinen Effekt. Gegen das Ende aber legt der Verf. das Thema in den Bass, und arbeitet es gut durch.

Die *zweite* Sonate hebt mit einem Adagio an. Das gleich darauf folgende *Preſto* iſt, beſonders für das ſo ſchnelle Zeitmaſs, zu künſtlich oder vielmehr zu *gekünſtelt*. Rec. verkennt nicht die Arbeit und den Fleiſs, welcher darauf verwandt worden iſt, viel weniger die contrapunktiſche Kenntniſs, die der Verf. beſonders im Anfange des zweiten Theils in vollem Lichte ſehen läſst. Allein er wird ihm erlauben, daſs er das Ganze demungeachtet für ſteif und gezwungen erklärt. Wenige Stellen thun mit der Violine Effekt, und wie geſagt, das Ganze iſt zu rauh, zu voll gepfropft, hat zu wenig edlen Geſang, und iſt mit Harmonieen, oder wie man es oft lieber nennen mögte, mit Disharmonieen zu überladen. Man ſehe nur unter andern die äuſserſt disparaten Fortſchreitungen, pag. 13, unten, ſo wie p. 15 oben, wo hier wenigſtens durch Umkehrung des Baſſes die ganz unerträgliche Härte etwas hätte gemildert werden können. Schade für ſolche Bizarrerien!

Das darauf folgende *Moderato* iſt natürlicher. Der zweite Takt des zweiten Theils der erſten Variation ahmt ſehr ſchön den erſten Theil nach; nur wünſcht Rec. den unharmoniſchen Queerſtand bei Takt 6 und 8 fort, wo gis im Baſs auf g in der rechten Hand fällt; eben ſo Takt 5, wo d und f in der rechten zu cis im Baſſe angeſchlagen werden. Die zweite Variation in D dur zeichnet ſich beſonders durch den flieſsenden ſchönen Geſang der Violine aus, die, ohne ſich an die neue, ungezwungene kontrapunktiſche Klavierbegleitung zu binden, wie ein murmelnder Bach ſanft dahin ſchleicht. — Die dritte Variat. iſt zu viel von der erſten kopirt.

Rec. hat aus Achtung für den Hrn. Verf. ſich diesmal ſo genau auf Einzelnheiten eingelaſſen, und wünſcht ſowohl, daſs derſelbe als ein talentvoller anſtrebender Künſtler über den Tadel hin und wieder weder böſe werden, noch uns Sachen von ſeiner Arbeit, ſie ſeyen nun Sonaten oder etwas anders, lange vorenthalten möge.

C. S.

Eine machts wie die andre, oder, die Schule der Liebhaber, Oper in zwei Aufzügen, vom Kapellmeiſter Mozart.

Nach der Hochzeit des Figaro, welche, der Meinung des Rec. gemäſs, unter allen theatraliſchen Werken Mozarts den Vorrang behauptet, iſt dieſe Oper unſtreitig die vorzüglichſte. Selbſt diejenigen *kleinen* Flecken, welche eine, ich möchte ſagen, mikroskopiſche Kritik an den beiden Meiſterwerken, *Belmonte und Conſtanze* und *Dom Juan* zu finden wuſste: die zuweilen zu concertartigen Arien in der erſtern, und die hie und da etwas geſuchten Harmonieen in der letztern Oper, hat der Verewigte hier auf eine ſehr glückliche Art zu vermeiden gewuſst. Beſonders ſind die vielſtimmigen Sachen von einem Ausdruck und einer Schönheit, die ſich eher fühlen als beſchreiben laſſen. Gleich eins der erſten Quintetten, in welchem die Liebhaber Abſchied von ihren Geliebten nehmen, und ihr Freund ſie ironiſch tröſtet, iſt ein Meiſterſtück der Bearbeitung. Wie treffend z. B. der Ausdruck, bei den Worten: „Ruhig, Freunde! hat nichts zu ſagen!" Das Finale des erſten Acts iſt durch und durch vortrefflich. Im höchſten Grade ausdrucksvoll und paſſend ſind die chromatiſchen Gänge bei der Stelle, wo die Liebhaber vergiftet zu ſeyn vorgeben. Nicht minder vortreflich iſt die komiſche Stelle des als magnetiſirenden Arztes verkleideten Kammermädchens, und der erſchütternde Schluſs dieſes Finals. Unverbeſſerlich ſchön, und eines beſſern Stoffs würdig, iſt die Arie der erſten Sängerin: „Wie die Felſen etc." Welch eine Gröſse in dem Thema, und welch eine Würde in der Ausführung! Das Duett des zweiten Acts: „Ja verkleidet" iſt originell und zugleich voll der ſüſseſten, hinreiſsendſten Stellen. Die Arie: „Mädchen, liſtig ſeid ihr alle etc." kann als Muſter einer komiſchen Arie angeſehen werden. — Hier, bei der Recenſion eines Mozartſchen Werks, fühlt man es, wie äuſserſt mangelhaft unſere muſikaliſchen Recenſionen überhaupt ſind; weil man, ohne nicht ganze Bogen anzufüllen, nicht im Stande iſt, auch nur die allernöthigſten Beiſpiele anzuführen. Wie ſehr wäre es doch zu wünſchen, daſs man künftig die in der Muſik zu unterrichtenden Kinder zugleich mit der neuerfundenen *Schulziſchen* Tablatur bekannt machte; um wenigſtens künftigen Generationen ein Mittel an die Hand zu geben, ſich im muſikaliſchen Fach, ſo wie im litterariſchen, durch Beiſpiele verſtändlich machen zu können.

W.

8. Fortſetzung der freimüthigen Gedanken über das erſte Heft des muſikaliſchen Wochenblatts.

Und nun zur Sache!

S. 3. Sollte der Zuſatz zu dem Gerber-ſchen Lexicon der Tonkünſtler: *Acciajo*[illegible] [illegible]-ſchrieben wohl zweckmäſsig ſeyn, und ſollte man von Hrn. G. wirklich verlangen dürfen, daſs er ſolche Männer, die ſich als Dilettanten um das Operntheater überhaupt, oder gar nur, wie dieſer, um die Maſchinerie verdient gemacht haben, unter die merkwürdigen Tonkünſtler aufnähme? Wo würde das hinführen? Mich dünkt, Hr. G. hat nur ſchon viel zu viel Artikel der Art in ſeinem Lexicon aufgenommen; ich mache dieſe Anmerkung ungern, denn der Artikel an ſich hat mir viel Vergnügen gemacht, aber darum ſcheint ſie mir doch gerecht und wichtig. *)

S. 5. In den beiden zuſammengeſchobenen Nachrichten von der Oper Axur befindet ſich ein unangenehmer Widerſpruch, das Verdienſt der Sänger betreffend. Der Aufſatz erhält dadurch etwas ſchiefes.

Die erſten Stücke enthalten zu viel von Berlin, und der intereſſante Inhalt der Beurtheilungen und Nachrichten haben den Leſer kaum vor der gewöhnlichen Wirkung ſolcher Einförmigkeit ſichern können. **)

S. 9. Die Oper Olimpiade iſt hier ſo beurtheilt, als könnte der Leſer die Partitur davon vor Augen haben. Doch iſt ſie noch nicht öffentlich erſchienen. Dieſes hat für den Leſer den Nachtheil, daſs ihm vieles unverſtändlich bleibt, und oft das Verlangen nach einem Stücke, das er doch nicht beſitzen kann, ſehr lebhaft wird. ***) Ich bin wahrlich nicht geneigt, an der Vortreflichkeit der Compoſition dieſer Oper zu zweifeln, oder den anerkannten Verdienſten des Hrn. C. M. Reichardt zu nahe zu treten, aber doch hat es mich befremdet, daſs dieſe groſse ausführliche Beurtheilung an jenem Werke nichts zu tadeln fand. Mich dünkt, ein ſolches Lob müſſe einem Manne, wie Hr. R. ſelbſt weniger gefallen, als gegründeter Tadel neben wohlmotivirtem Lobe.

S. 12. In der Beurtheilung einer comiſchen Oper ſcheint mir die Anführung zweier ernſthaften, die Kirchenmuſik betreffenden Schriften unſchicklich.

S. 13. Die Operette, *i Zingari* von *Paiſiello*, muſs ſehr ſchlecht in Berlin aufgeführt worden ſeyn, daſs der Beurtheiler ſo kalt für die allerliebſte reichhaltige Muſik hat bleiben können. Sie ſcheint mir eine der unterhaltendſten Compoſitionen der Art zu ſeyn.

S. 20. Wenn die Oper *Dario* von Aleſſandri nicht ganz und gar ſchlecht iſt, ſo hätte doch, dünkt mich, ein anderer Ton bei Beurtheilung derſelben getroffen werden müſſen. Die augenſcheinliche Schonung, die hier und da die Härte des Urtheils mildern ſoll, macht es nur um ſo beleidigender. Hr. *Aleſſandri* hat zwar nirgend mit ſeinen Arbeiten groſsen Beifall gefunden, und es befremdete die ganze muſikaliſche Welt, ihn in Berlin zur Zeit der neuen brillanten Epoche neben *Reichardt* und *Naumann* auftreten und gar neben dem Erſten feſten Fuſs faſſen zu ſehn: doch kann man es ſich kaum vorſtellen, daſs Hofcabale bei einem kunſtliebenden Hofe die dreimalige Wiederholung einer ganz ſchlechten Oper ſollte bewirken können.

---

*) *Voltaire* ſagt: „das erſte Bedürfniſs eines Buchs iſt, daſs es geleſen werde, und das nothwendigſte Verdienſt des Schriftſtellers, daſs er ſein Buch angenehm und leſbar mache.“ Es würde zu weit führen, wenn wir dieſen Gedanken in Beziehung auf obigen Artikel hier ausführen wollten. Der ſinnige Briefſchreiber wird uns ſchon verſtehen. Uebrigens giebt der Artikel Acc. auch von dem damaligen Zuſtande der Oper in Italien einen anſchaulichen Begriff.

A. d. H.

**) Der Vorbericht beſagt, daſs man wegen der damaligen brillanten an muſicaliſchen Schauſpielen ſo reichen Zeit in Berlin das Wochenblatt eben damals angefangen habe. Die Fortſetzung iſt um ſo reichhaltiger geworden.

A. d. H.

***) Das Wochenblatt hat ja öfterer angekündigt, daſs die einzelnen Singeſtücke, und Ballette aus der Oper Olimpiade abſchriftlich in der neuen Berliniſchen Muſikhandlung zu haben ſind.

A. d. H.

S. 27. Das Lob, das hier den beiden Singestücken: *Orpheus* und *die Grazien* von *Friedrich Benda* beigelegt wird, scheint mir partheiisch, wenigstens gegen andre strenge abgefertigte Werke, zu schonend.

Um nicht zu sehr ins einzelne zu gehn, sei es mir erlaubt, über die Hrn. C. S. und W., die ich beide nicht unter diesen Zeichen erkenne, ein Wort überhaupt zu sagen. Hr. C. S. schreibt mit grosser Lebhaftigkeit, und interessirt fast immer, auch sind seine Aufsätze voll feiner gegründeter Critik, wiewohl man auch wieder hier und da erkennet, dass er selbst kein erfahrner Künstler seyn mag. Sein Ton schadet ihm aber sehr. Er nimmt die Backen zu voll und spricht zu scharf ab. Beim Schönen ist er fast immer zu hoch aus, beim Mittelmässigen zu wegwerfend. Diese Bemerkung entstand vorzüglich bei der übrigens sehr reichhaltigen und interessanten Beurtheilung des Oratoriums, **Hiob von Dittersdorf**, S. 41 und 49. *)

Hr. W. macht in seinen Nachrichten vom Berlinischen Nationaltheater manche richtige und feine Bemerkung, auch sind mehrere Urtheile von den Compositionen der Operetten gegründet. Doch verfällt er oft in den fatalen Panegiristenton. Sein Urtheil über *Mozards Don Juan* ist höchst übertrieben und einseitig. Niemand wird Mozard, den Mann von grossen Talenten und den erfahrnen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch hab' ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correkten viel weniger vollendeten Künstler halten sehn, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

---

*) Da der Hr. Verf. obiger Noten zum Texte des Wochenblatts mich in Person, als Mitarbeiter C. S. critisirt, so muss ich ja wohl auch als solcher mich darüber erklären; und das thue ich denn, wie folget.

Es kann jedem wohl lieb seyn, zu vernehmen, was sein Geschreibe für einen Effekt auf einen gescheuten und, wie es hier wenigstens *scheint*, der Sache kundigen Mann macht. Indessen, wie will doch ein dritter, der öfters weder mit dem Locale, noch, wie er selbst sagt, mit den recensirten Werken bekannt ist, die Urtheile anderer Leute darüber wiederum vor sein einzelnes Forum ziehen, und darüber bestimmten Ausspruch thun? Ist das nicht gerade das, was er an mir tadeln will, Härte und Absprechen? Es mag immer seyn, dass mein Tadel zuweilen etwas milder hätte ausgedrückt seyn können, und dass das nahe und scharfe Einwirken der Gegenstände, die sogleich der Beurtheilung vorlagen und von welchen zuweilen schnelle Rechenschaft gegeben werden musste, einigen Theil daran gehabt haben könne. Allein, ist in Recensionen nur Urbanität, und ich hoffe, nicht dawider verstossen zu haben — so lässt sich über den *Ton* derselben billigerweise weiter nichts vorschreiben. Jeder, sagt Lessing, rede wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

So wie es nun aber Menschen giebt, welche in ihrem verkehrten Sinne, der oft für Kunstrichtersinn gelten soll, sich gegen das überwältigende Gefühl des Schönen geradezu sträuben, sich des Eindrucks desselben schämen, und mit jedem herzlichen Ausdruck der Empfindung vornehm an sich halten, während andern ehrlichen Leuten vor Rührung und Mitgefühl Thränen in den Augen zittern; eben so giebt es wiederum andere, welche in Schriften und im Umgange überall, auch wenn von Wahrheit die Rede ist, Kratzfüsseley treiben, aus Menschenfurcht oder vermeinter gefälliger Lebensart Alles, auch das matte und kraftlose Mittelmässige, gar herrlich und säuberlich finden, sich nie ein bestimmtes und dreistes Urtheil erlauben, alle ihre Gedanken in kleine Kupfermünzen ausprägen und so zuzählen, und den Mann, wie die Sache lauersam und ängstlich *umgehen.* — Meine Leute sind sie nicht, diese Herren, die nicht kalt noch warm seyn können; und weder der Umgang, noch die Schriftstellerei und namentlich die Kritik, haben noch nie durch sie gewonnen.

Wenn nun also jemand sich irgendwo der Einwirkung des Schönen von ganzem Herzen überlässt und auch seine Leser gern von derselben Empfindung erwärmt sehen mögte, dann *ist er zu hoch aus?* Dann nimmt er (sollte diese Phrase wohl den Grazien gefallen?) *die Backen zu voll?* — Wo es in einem an Raum so eingeschränkten Blatte nur immer anging, stehen die Gründe meiner Urtheile allemal da, wie dem Hrn. Einsender der Verfolg dieser Schrift sattsam muss bewiesen haben; und ist dem irgendwo so nicht, so wird das bei dieser Zeitschrift wohl nicht mehr auf sich haben, als es bei allen gelehrten Zeitungen auf sich hat. Notenbeispiele — so dienlich sie an sich wären — haben doch ihr Unbequemes in Schriften dieser Art; übrigens aber müsste man doch auch, sollt' ich meinen, einem Recensenten, der sich sonst dieses Namens nicht unwerth macht, einiges zuweilen auf sein ehrliches Wort glauben können. *Sat satis!*

C. S.

S. 34. Die Briefe aus Rom würden sehr gewonnen haben, wenn man erst mit dem 3ten Briefe angefangen hätte. Die ersten beiden waren zu unbedeutend und ließsen die Wichtigkeit der folgenden auf keine Weise vermuthen. *)

S. 43. Die Recension über Schulzens Aline erinnere ich mich schon mit der Unterzeichnung von J. F. R. in irgend einem öffentlichen Blatte gelesen zu haben. **) Sie ist vermuthlich durch ein Versehen ins Wochenblatt gekommen ***), da die Herren Herausgeber sich dieser Oeconomie, wodurch das Cramersche Magazin banquerout machte, ferner nicht schuldig gemacht haben.

Die Recension über Clementis Sonaten setzt den Leser in eine unangenehme Verlegenheit. Sie macht begierig nach dem Werke, und läßt nicht erfahren, ob es gestochen oder gedruckt zu haben ist. ****)

S. 45. Bei der launigen Rede des invaliden Trommelschlägers Hans Fritz muſs der Verfasser einen besondern Zweck gehabt haben. Sonst hätte der Leser sie wohl mit der darin erwähnten Anweisung zum Trommelschlagen zu lesen bekommen. *****)

S. 51. Den Schluſs der ausführlichen Recension über Dittersdorfs Hiob hätte ich lieber als eine besondere Abhandlung ausgeführt gesehn.

S. 57. Bei den Beiträgen zu Gerbers Lexicon entstand der Wunsch bei mir, daſs Hr. Capellmeister Reichardt doch auch die in der ausführlichen Recension in der allgemeinen Litteraturzeitung blos angedeuteten fehlenden Artikel weiter ausführen möge. Sie sind ganz verschieden von den seinigen, und verrathen in Vergleich mit diesen von gröſstentheils praktischen Künstlern, den Antiquarius in der Kunst. †)

S. 68. Bei dem sehr interessanten Briefe aus Paris thut es dem Leser oft herzlich wehe, daſs alles so kurz abgefertigt ist. Möchte der aufmerksame verständige Briefschreiber uns doch umständlichere Nachricht von den höchstinteressanten Dingen geben, die er hier nur eben berührt. ††) Hr. Forkel findet an ihm einen neuen starken Gegner in seinem Eifer gegen Gluck und die französische Oper überhaupt.

S. 73. Burneys ziemlich einseitige Abhandlung über die musikalische Kritik wird der vortrefliche Uebersetzer †††) oder die Herren Herausgeber hoffentlich nicht ohne Berichtigung lassen.

S. 93. Das Abbrechen interessanter Aufsätze und Recensionen werden die Herren Herausgeber doch wohl künftig immer mehr zu vermeiden suchen. Warum sollte nicht oft ein ganzes Blatt mit Einem interessanten Aufsatze gefüllt werden? Ueberhaupt wünschte ich dem Wochenblatte eine etwas bestimmtere Form. Es schwankt wohl noch zu sehr zwischen Zeitung und eigentlichem Wochenblatte. ††††)

Bei den jedem Blatte beigefügten, den Lesern sehr willkommenen Musikstücken will ich nur anmerken: daſs *Aline* von *Schulz* wohl schon in zu vielen Händen ist, als daſs man nicht

---

*) Umgekehrt wär' es doch wohl nicht besser gewesen. Und dann giebt es Leser, denen das genaue Verzeichniſs der Festlichkeiten in den ersten Briefen mehr ist, als alles folgende Raisonnement.

A. d. H.

) Ganz recht! *) und abermals recht!

****) In London bei der im Artikel Clementi mitgetheilten Adresse sind alle Arbeiten dieses Meisters zu haben. Itzt auch die neuesten in der neuen Berl. Musikhandlung.

*****) Es ist mehreren Lesern so gegangen, daſs sie die Augen im Ernste auf jene Anweisung geheftet haben. So was hängt nun einmal von den Augen der Leser ab.

†) Der Wink soll benutzt werden.

††) Dieser brave deutsche Künstler, der noch in Paris lebt, hat dem Wochenblatte umständlichere Nachrichten längst zugesagt: wir hoffen, daſs er diese Zusage auch bald erfüllen wird, und fordern ihn hierdurch von neuem dazu auf.

†††) Wir wünschen sehr, daſs Hr. Pr. Eschenburg diese Aufforderung annehmen möge! die Kunst würde gewiſs dabei gewinnen.

††††) Durch die veränderte Form des Blatts ist diesem reellen Uebel abgeholfen worden.

nicht lieber ein anderes ſchönes Stück dafür gewünſcht hätte. *) Und die Romanzen aus *Axur* von *Sulieri*, und aus den beiden kleinen Savoyarden von *Daillarac* ſind eben nicht geſchickt, beim Clavier Vergnügen zu geben. **)

9. Theaternachrichten aus Paris.

Man giebt ſeit einiger Zeit im *Théatre de Mlle. Montenſier* den *Alix de Beaucaire*, Operette in drei Acten, vom Herrn *Bouthillier*, in Muſik geſetzt vom Herrn Righel. Der Inhalt des Stücks iſt aus dem *Délaſſemens de l'homme ſenſible*, des Herrn *Arnaud* gezogen.

Die beiden erſten Acte haben einige Longueurs, die leicht zu heben wären. Im Ganzen hat dies Stück den Beifall verdient, den es erhalten hat. Daſs die Muſik vom Hrn. *Righel* iſt, ſcheint für die Güte derſelben ſchon genug geſagt. ***)

Im *Théatre de la rue de Louvois* findet *Zelia*, eine Operette in drei Acten, von dem Hrn. *Dubuiſſon*, in Muſik geſetzt vom Hrn. *Deshayes*, immer groſsen Beifall.

Es iſt ſehr angenehm, wenn man dem Publ. von einem guten und wohlverdienten Erfolg eines Stücks Nachricht geben kann. Derjenige, den Zelia erhalten hat, läſst nichts zu wünſchen übrig. Die Anlage, das groſse Intereſſe des Gedichts, die Schönheit, oder vielmehr der Reichthum von groſsen Wirkungen, womit überall die Muſik brillirt, alles hat dazu beigetragen, den Enthuſiasmus des Publikums hervorzubringen, der machte, daſs es am Ende die Autoren und alle Acteurs herausrief.

Wir ſind abermals den allezeit ſo erfindungsreichen Deutſchen, die unſer Theater ſo bereichert haben, dieſes Sujet ſchuldig. *Zelia* iſt nichts anders als *Stella* von *Göthe*.

Die Muſik kann als ein Meiſterſtück in ihrer Art betrachtet werden. Das Finale des zweiten Acts iſt beſonders ein Stück, das den beſten deutſchen und ital. Compoſitionen an die Seite geſetzt werden kann. Sie iſt indeſſen von einem Franzoſen, der ſich aus Beſcheidenheit nicht dazu bekennen wollte, und dem ſie die gröſste Ehre macht: es iſt Herr *Deshayes*, der Componiſt des *faux ſerments* und anderer Werke, die ebenfalls nicht ſchlecht ſind, indeſſen doch dieſer Compoſition nicht gleich kommen. Das Gedicht kann nicht beſſer angelegt werden, als es wirklich iſt. Wenn die Entwickelung nicht ganz genügt, ſo muſs man bedenken, daſs es wohl die ſchwerſte Aufgabe war, die ein Verfaſſer ſich auflegen konnte. Der zweite Act aber rührt bis zu Thränen, und erregt beim Zuſchauer eine lebhafte Theilnahme, ohne ihn in Schrecken und Abſcheu zu verſetzen.

---

*) Der Herausgeber und die Commiſſionäre wiſſen am beſten, ob jenes ſchöne Werk unſers Schulz ſchon ſo allgemein verbreitet iſt, als es zu ſeyn verdient.

**) Das liegt im Weſen der periodiſchen Schriften, daſs nicht alles allen gefallen kann und darf. Der allg. Litt. Zeitung gefielen alle Stücke bis auf zwei ganz verſchiedene zu ernſthafte, die dieſem Kritiker wieder gefallen haben.

Ob wir die eingelaufnen Bemerkungen unſers ungenannten Kritikers über das zweite Heft des Wochenblatts eben ſo bereitwillig mittheilen ſollen, wird von dem Urtheile unſrer Leſer abhangen. Dieſer und jener giebt ſich vielleicht die Mühe, uns hierüber ſeine Meinung zu ſagen.

A. d. H.

***) In Deutſchland wohl eben nicht.

A. d. H.

Aus der Operette: die Cantons Reviſion, von W. F. Halter.

Poco Andante.

ff.

Was ſeuf - zen! was kla - gen! Die Glä - ſer ge- füllt! Schon oft hat die Sor - gen der Be - cher ge - ſtillt. Ver - geſ - ſet die Zu - kunft, wir le - ben noch heut, ge - füllt iſt der Be - cher, das En - de noch

Coro. Vivace.

weit. Lafst Seufzen und Kla-gen, wir wollen nicht za-gen! ver-gef-fet die Zukunft, wir

le-ben noch heut! Ge-füllt ift der Becher, das En-de noch weit.

for.

Was

Was feufzen, was klagen! den Becher gefüllt!
Oft hat er die Sorgen der Liebe geftillt.
Was fchadet die Narbe und weniger Sold!
Es find ja dem Krieger die Mädchen fo hold.
Chor. Lafst Seufzen und Klagen!
Wir wollen nicht zagen!
Gejauchzet ihr Brüder, den Becher gefüllt!
Schon oft hat die Sorgen der Becher geftillt!

Lafst Seufzen und Stöhnen! uns lohnet das Glück,
Wir kehren einft ficher als Sieger zurück!
Denkt Vater und Mutter die jubeln fo laut!
Und dann wird die Schönfte des Tapferften Braut.
Chor. Lafst Seufzen und Stöhnen!
Es leben die Schönen,
Uns lohne die Liebe, uns lohne das Glück!
Wir kehren einft ficher als Sieger zurück.

v. Pazko.

Kleine Handstücke, von D. G. Türk.

No. 4. *Allegro moderato.* Hanns ohne Sorgen.

Die zärtlich Liebenden.

No. 50. *Andantino con tenerezza.*

dolce

pp. *pf.* *p.* *pf.* *p.*

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

SECHSTES STÜCK.

December 1792.

BERLIN,
in der neuen Berlinischen Musikhandlung.

Inhalt.

Muſik zu Goethe's Werken,

von Johann Friedrich Reichardt.

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

SECHSTES STÜCK.

December 1792.

1. Fortſetzung der Gedanken über den Urſprung und den Gebrauch des Septime- quart- ſecundaccords.

An den Verfaſſer der kritiſchen Briefe an einen jungen Tonſetzer.

Ich muſs bei Ihrer Ableitung des Septime-quart-ſecundaccords anfangen, denn dieſe iſt mein Hauptgegner. Ich ſetze Ihre Worte, zuſammengezogen, aber den Sinn nicht verſtümmelt, her.

„Der (Seite 11.) Septime - quint - quart-„ſecundaccord iſt die vierte Umwendung des „mit der Undecime verbundenen kleinen Sep-„timenaccordes, worunter“ (das Exempel iſt nämlich in C) „G der Hauptklang, h die gro-„ſse Terz, d die reine Quinte, f die kleine „oder Unterhaltungs-Septime, und c die gro-„ſse Undecime iſt:

11	c
7	f
5	d
3	h
G	G

„Hier ſind drei Conſonanzen, G, h, d, „und zwei Diſſonanzen, die Septime f und „und die Undecime c. In der vierten Um-„wendung bekommt der Accord die Geſtalt, „in welcher er hier zu beleuchten iſt:

7	h
5	g
4	f
2	d
C	C

„Das h, welches in dieſer Umwendung, „des veränderten Verhältniſſes wegen, die gro-„ſse Septime als eine hier vermeintliche Diſ-„ſonanz vorſtellt, iſt ſeinem Urſprung nach „eine Conſonanz; folglich iſt die gewöhnliche „Benennung der in die Octave ſich aufwärts „auflöſenden Septime ſehr uneigentlich und „falſch. Die Undecime c muſs, weil die Diſ-„ſonanzen nur unterwärts ihre Auflöſung fin-„den, ſich abwärts in h auflöſen. Mit dem f „als der Unterhaltungsſeptime hat es gleiche „Bewandniſs. Das f und das c diſſoniren „beide, aber letzteres weit ſtärker und verlangt „durchaus die Auflöſung unterwärts in h. Ein „Beiſpiel von der richtigen Vorbereitungs- und „Auflöſungsart des Accordes wäre demnach „folgendes:

	11	10	8
8	7	—	8
5	5	—	5
3	3	—	3
C	G	—	C

„und in der vierten Umwendung:

	4		
8	7	6	8
5	5	5	5
3	2	3	3
C	C	H	C

„welches in Noten ſo ausſieht, das erſte:

c	—	h	c
g	f	—	e
e	d	—	c
	h	—	g
C	G	—	C

„und die vierte Umkehrung ſo:

c	h	d	c
g	—	—	—
e	f	—	e
	d		
C	C	H	C

„Von dieſem Septime - quart - ſecundac-„cord iſt eine gewiſſe ſehr bekannte Verzöge-„rung oder Zurückhaltung des vorhergehenden „Accords bei einem Schluſsfall, wobei die „groſse Septime, verbunden mit der Secunde, „Quarte und Quinte, gleichſam ein Vorhalt „des folgenden Accords iſt, wohl zu unter-„ſcheiden. In dieſem Falle iſt die Septime „des 7, 5, 4, 2 - Accords von den Regeln der „Vorbereitung und Auflöſung ausgenommen, „weil ein Vorſchlag, desgleichen eine Verzö-„gerung und Verrückung, ganz und gar nicht „zur Harmonie gerechnet werden darf. Daher „iſt auch die Bezieferung

			7	
	7		5	8
	5		4	5
	3		2	3
C	G	|	C	C ||

„in Rückſicht deſſen unrichtig, und ſollte ei-„gentlich nur der Hauptaccord mit $\substack{5\\3}$ oder mit „3 allein angezeiget werden.“

So weit Ihre Aeuſserung über den Urſprung und die Behandlung unſeres Accordes. Nach demjenigen nun, was ich oben von ſeinem Urſprung geſagt habe, kann ich in dieſem Punct Ihrer Meinung nicht wohl beitreten; einmal weil ich nichts finde, das meiner Entwickelungsart entgegenſtünde, und zweitens, weil ich in der Ihrigen etwas irreführendes angetroffen zu haben glaube. Ich leite meinen Septime - quart - ſecundaccord ohne Verdoppelung eines Tons (denn das g kann ich gern herauswerfen) her; Sie brauchen aber dazu eine Verdoppelung von der Art, daſs Sie den Ton h einmal ſogleich anſchlagen und einmal von c vorhalten laſſen. Verdoppelungen enthalten Ueberfluſs, Unweſentlichkeiten; alſo muſs man ſie nicht in Rechnung bringen, wenn von Unterſuchung der weſentlichen Theile eines Dinges die Rede iſt. Es iſt aber eine wahre Verdoppelung, daſs Sie, wenn Sie vor h einen Vorhalt ſetzen; dennoch in einer andern Octave h anſchlagen, welches Ihnen dazu bei dem Rückgang in C als verdoppelter Leitton noch ſehr im Wege ſteht und eine Fortſchreitung in g machen muſs, die, ſo gebräuchlich und aus der Noth befreyend ſie auch iſt, doch nicht die dem h natürliche genannt werden mag. Nehmen Sie nun aber das h weg, denn das muſs es, wenn c bleiben, und der ihm aufgeſparte Platz nicht einem unberufenen Gaſt zu Theil werden ſoll, ſo ſiehts mit der Ableitung ſo aus:

c	—	h	c
g	f	—	e
e	d	—	c
C	G	—	C
8	7	—	8
5	5	—	5
3	4	3	3

und ſo bekommen Sie, nehmen Sie ihn auch noch ſo vollſtimmig als ſie wollen, alle der Verdoppelung fähigen Töne dazu, keinen Accord, in welchem der Septime - quart - ſecundaccord enthalten wäre; denn Ihnen fehlt ein Hauptton deſſelben, die Septime. Beiläufig geſagt, habe ich nichts dagegen zu erinnern, daſs man, in Folge Ihres Exempels, ſo geht, wie das Thema des vortreflichen fugirten Vorſpiels im erſten Bande der Anthologie St. 14 anfängt, obſchon ich ſolche Gänge der Uebervollſtändigkeit im Allgemeinen hart, oder kühn finde, je nachdem es zum Uebrigen paſst, und der Componiſt im Ganzen entweder ein trockener Kopf iſt, oder Johann Sebaſtian Bachs Feuer aus ihm ſtrömt.

Sie unterſcheiden im Septime - quart - ſecundaccord zwei Eigenſchaften, die der Urſprünglichkeit, (S. 43) und die des Vorhaltens, (S. 44.) Ich verſtehe, was Sie damit andeuten wollen, aber ich würde für das erſtere einen bezeichnendern Terminus geſucht haben. Denn ſelbſt nach Ihrer Theorie iſt Ihr urſprünglicher Septime - quart - ſecundaccord kein urſprünglicher wie der Dreiklang mit und ohne Septime, ſondern ein abgeleiteter, da Sie ſeine Exiſtenz, wie Sie dem Dreiklange die Undecime hinzufügten, in einer Zuſammenſetzung gefunden haben. Aber nun den Namen ſeitwärts gelaſſen, ſo iſt Ihre Eintheilung zwar

richtig und brauchbar, allein ich sehe nicht, warum es zwei verschiedene Accorde seyn sollen, da der eine und der andere einerlei Ursprung haben. Wir betrachten die Accorde hier bloss als Mittel, was kommts also darauf an, wie viel Zwecke dadurch erreicht werden können. Wie ich meine, dieser, oder wie Sie glauben, beide Septime- quart- secundaccorde, kann oder können nicht ohne Vorbereitung angeschlagen werden: einer muss vorher liegen, der Accord der Tonica oder der Dominante, bevor der andere hineingreifen kann: und das giebt einen neuen, und nur Einen Accord. Desto besser, dass er zwiefach zu brauchen ist, sein Grundton C als Vorhalt des G-accords, und seine Obertöne d, f, h als Vorhalte des C-accords. Anders wird man ihn auch nie finden, er möge mitten im Text eines Perioden vorkommen, oder am Ende eines halben Einschnitts, so dass das folgende Glied eines Satzes mit den zu seiner Auflösung erforderlichen Klängen eintrete. Im letzten Fall ist er nur ein verlängerter Vorhalt, wo die eine Stimme wirklich einen Einschnitt macht, die andere aber keinen; oder wo sie beide, jede allein betrachtet, Einschnitte haben, im Zusammenklang aber sich einander verdunkeln und das Ohr zweifelhaft machen, ob ein Einschnitt da sey oder nicht. Auch dies halte ich für etwas, das nur das Aeussere, die Einkleidung, den Gebrauch unseres Accordes angeht, und sein Daseyn *in abstracto* um nichts ändert. Er bleibt darum noch immer der alleinige, von dem alle diese guten Gaben für den Tonkünstler kommen. Auch in der Beziefferung möchte ich seine Rechte nicht schmälern. So wie Sie ihn als blossen Vorhalt betrachten, soll er in der Beziefferung des Generalbasses übergangen werden; aber auf die Art würde nichts zu beziefern seyn, als die beiden Grundaccorde mit ihren Verwechselungen, und da würden beim Accompagnement statt Dissonanzen wirklich Uebelklänge herauskommen, die doch in der Musik nicht seyn sollen.

Sie nennen in dem simultanen Satz G h d f c, das c die Undecime von G. Ich habe schon geäussert, dass die Decimen-, Undecimen-, und dergleichen über die None hinausgehenden Intervalle überflüssig sind, und ihre Namen, wenn man sie behalten will, bloss dazu dienen können, in der Terz, Quarte u. s. w. eine besondre Eigenschaft, die nämlich des Sonirens über eine Octave weiter vom Bass, zu bezeichnen. Ich kann nicht umhin, es hier zu wiederhohlen. Sie sagen schlechtweg, die Undecime ist eine Dissonanz, und setzen voraus, dass man sich zu demonstriren wisse, warum sie es als Undecime sey.

Hier freilich dissonirt das c, weil es ein Ton ist, der zu dem nachschlagenden, die Nerven des Gehörs stärker reitzenden Accord von G nicht mit gehört, und daher unwiderstehlich nach h hinstrebt. Aber wenn das eine h, um dessentwillen Quarte und Undecime unterschieden worden zu seyn scheint, nicht schon da wäre, würde das c darum weniger nach h sich hinneigen, und was sollte alsdann die Ursach seyn können, im Septime- quint- quartaccord die Quarte nicht Quarte, sondern Undecime zu nennen? Nur wenn Terz und Quarte in dem Fall, da ein und derselbe Ton in der einen Octave angeschlagen und in der andern Octave vorgehalten wird, zusammenkommen und sich stossen, dann giebt man der letztern, weil sie eilf Töne vom Grundton ab sich fern halten muss, den Namen der Undecime; und das hat seinen guten Grund. Eben so mag die um eine Octave mehr entfernte Sexte, Terzdecime heissen, wenn der anticipirende Grundton des folgenden Dreiklangs seine Terz und Quinte sogleich mit anschlägt, indess noch die Sexte und Quarte in der obern Octave als Vorhalte schweben. Inzwischen will ich ganz indifferent in Ansehung der über die None hinausgehenden Intervalle bleiben, bis die, von mir sehnlich erwartete Gelegenheit sich zeigt, auf welche Sie die Lehre von der Undecime vollständig zu entwickeln und durch Beispiele zu erläutern sich vorbehalten haben.

Die Art wie Sie den Septime- quart- secundaccord, das C des Basses nämlich in H heruntergeführt, zu behandeln vorschreiben, trift mit einer derjenigen vier überein, die ich oben für möglich angegeben, und von denen ich die Ihrige gewissermassen für die beste erklärt habe. Diese wird also bleiben, wenn Sie mir die andern auch alle, wie ich das gar nicht für unmöglich halte, wegdemonstriren.

Die Quarte zu erkennen, ob sie in einem gegebenen Fall eine Consonanz oder eine Dissonanz sey, geben Sie Seite 45 zum Criterium an, dass die Quarte, als Consonanz, allemal in dem Sextquartenaccord, der zweiten Verwechselung des Dreiklangs, begriffen sey, als Dissonanz aber nicht mehr die Quarte, sondern die Undecime heisse.

Das iſt unſtreitig wahr; aber bisweilen ſieht der Satz ſo aus, als wär' es der verwechſelte Dreiklang, und er iſts doch nicht. Was gäbe es in dieſem Fall denn für Unterſcheidungsmerkmale? Mancher dürſte ſtutzen, wenn ich ihm die Frage vorlegte: iſt, falls ich bloſs in Tönen der Scala meines Haupttons bleiben ſoll, (ich bin in C dur und habe mir vorgenommen, kein Fis oder b zu berühren;) iſt dann die Quarte im Sextquartenaccord auf C immer conſonirend oder diſſonirend? — Ihr Exempel Fig. 16, wo die Quarte Conſonanz ſeyn ſoll, ſieht gerade ſo aus, als das zu jener Frage gehörige. —

Uebrigens will mich dünken, man könnte auch auf die Art das ſonirende Verhältniſs der Quarte beſtimmen, daſs man ſagte, ſie ſey immer conſonirend, nur in dem Falle müſſe ſie aber als Diſſonanz behandelt werden, wenn ſie in einem durch Vermiſchung (Ineinanderſchiebung) entſtandenen Accord als retardirend erſcheint, ſie mag in dem vorhergegangenen Accorde, von dem ſie ſich herſchreibt, Diſſonanz oder Conſonanz geweſen ſeyn. Nach meinem Gefühl diſſonirt ſie aber ſo ſchwach, daſs ſie, wenn der dicht über ihr liegende, zur nachfolgenden Harmonie als Conſonanz gehörige Ton noch unberührt iſt, und, wie ſich von ſelbſt verſteht, keine falſche Octaven - oder Quinten - Fortſchreitungen entſtehen, immer verdoppelt werden kann; zumal im mehr als vierſtimmigen Satz; und im vierſtimmigen auch gern, weil ſie auf dem Fall allemal in dem vorhergehenden Accord einer Verdoppelung fähig geweſen iſt. Nur muſs die eine Quarte nothwendig in die Terz herunter, von der ſie ein Vorhalt iſt. Ich füge einige ſolcher Fälle als Beiſpiel und Erläuterung hinzu.

f	—	e
h	—	c
f	—	g
D	C	—
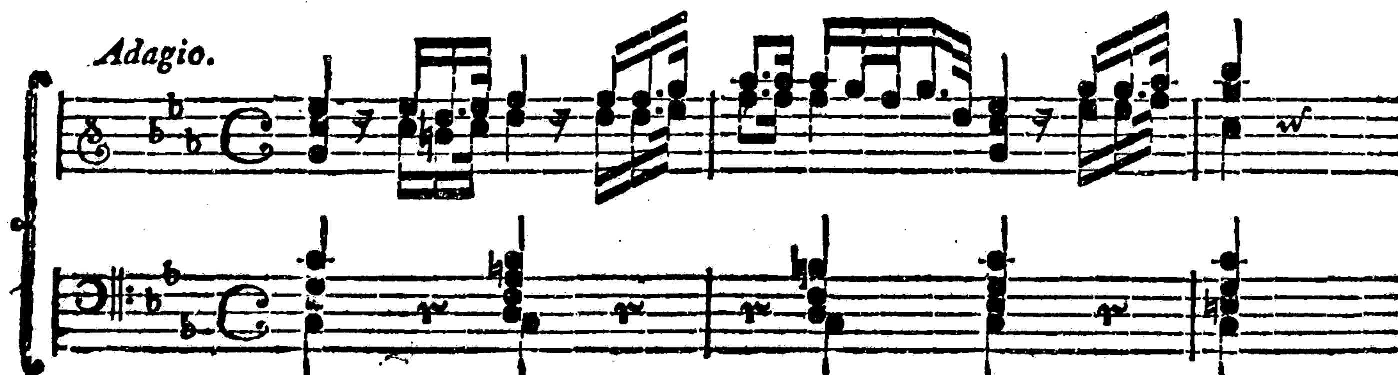
c	—	d
e	—	d oder f
c	—	h
C	G	—

c	—	d
e	f	—
c	—	h
C	G	—

f	—	e
f	—	g
d	—	c
a	—	g
F	C	—

a	—	—	g
f	e	—	d
c	—	—	h
f	—	—	—
c	—	—	d
F	C	G	—

Endlich komme ich nun auf die Behandlungsart des Septime - quint - quart - ſecundaccords, welche Ihr junger Freund nur zu *entſchuldigen*, geſchweige zu *rechtfertigen* geſucht hat, und die Sie durchaus für fehlerhaft erklären. Das Anſehn eines gewiſſen berühmten Componiſten, das mit zur Entſchuldigung hat dienen ſollen, iſt Ihnen nicht von hinlänglichem Gewicht. Sie ſagen, (und im Allgemeinen vielleicht richtig,) daſs mancher geniereiche und nachher berühmt gewordene Tonſetzer das zu ſeiner Zeit vorhandene, wiewohl unvollkommene, und mit vielem Unrichtigen und Willkührlichen angefüllte Tonſyſtem ohne Prüfung angenommen und nach demſelben geſetzt hat. Wie aber, wenn es Johann Sebaſtian Bach, der gröſste Harmoniker aller Zeiten, wenn ſelbſt der es wäre, bei dem ſich unſer Accord auf die beſtrittene Art gebraucht findet, ſo reichte, was Sie gegen Anſehen berühmter Meiſter aufwerfen, nicht hin, um die Richtigkeit eines Satzes in Zweifel zu ziehen. Ich ſetze nur folgenden Anfang einer Clavierſymfonie her, von dem ich glaube, daſs der Satz darin nicht als Orgelpunct, ſondern als zu unſerer Materie gehörend betrachtet werden muſs.



Hier sehe ich den Septime - quart - secundaccord, wozu statt der Quinte nur die kleine Sexte als Vorschlag derselben genommen ist, gerade so resolvirt, als Sie nicht zugeben. Mit der Resolution ist der Satz aus, und hätte Bach, statt des wiederkommenden, nach der Unterdominante führenden C, jeden andern Ton im Baſs nehmen können, wenn es ihm so beliebt hätte. Ich muſs gestehen, daſs ich, — sonst keinen Menschen, aber Johann Sebastian Bach einigermaſsen für infallibel halte. Der Mann hat sichtlich keinen Accord, keine Note so oder so gesetzt, ohne einen bündigen Grund dafür gehabt zu haben. Wenn man seinen Gedanken immer bis in ihr Innerstes nachspüren könnte, so würde man gewiſs zu allen bekannten und unbekannten musikalischen Wahrheiten die treffendsten Belege in seinen Werken finden.

Aber was wäre denn für die freye Behandlung des Septime - quart - secundaccords wohl anzuführen? Gebraucht wird er lange und häufig. Ihn zu verbannen, dürfte kaum möglich seyn; wenn auch nur aus dem Grunde, daſs (es sind Ihre Worte;) unsre Ohren schon verwöhnt sind; daſs viel Feinheit des Ohrs und Scharfsinn des Geistes dazu gehört, um das Unrichtige und Eckelhafte zu bemerken; und daſs die durch Dissonanzen gemarterten Ohren schon zufrieden gestellt sind, wenn auf Disharmonieen nur wieder Harmonieen folgen. — Wo aber ein — es sey Gebrauch oder Miſsbrauch — so allgemein ist, da muſs doch, denn hier gelingt kein Bestechen, wenigstens etwas Scheinbares ihn autorisiren. Mich dünkt aber, hier ist mehr als Schein. Wer nach dem Dreiklang der Tonica den Septime - quart - secundaccord anschlägt, der nimmt sich schon etwas heraus, weil er den Baſs nicht gehörig mit fortrücken läſst. Diese Licenz gehört schon lange nicht mehr zu denen, von welchen es heiſst: *licentia deteriores sumus.* Nun liegen die öbern Töne da, keiner will rücken, um den Baſs eine Secunde unter sich treten zu lassen, der Baſs fürchtet auch den Sprung einer Quarte unter sich zu thun, und bleibt daher liegen. Die öbern Stimmen mögen nun wollen oder nicht, so müssen sie doch fort, denn der Laut des Baſstons ist so penetrirend, daſs er sie alle mit einander fast überstimmt und durch seine Fülle das Ohr zweifelhaft macht, ob es seine, oder jener ihre Parthie nehmen, den ungemischten Tonica - oder den Dominantaccord vorziehen solle. In diesem Gedränge sehen jene sich nun nach Auswegen um, und werden auch zu ihrer Freude gewahr, daſs sie nur Secundenintervalle zu schreiten haben, um in ihre vorige Lage zu kommen, die von der Beschaffenheit ist, daſs der Ton des Basses sie in Ruhe läſst und die kurz gestörte Eintracht völlig wieder hergestellt wird. Es ist wahr, die öbern Töne e, g, c hätten, wenn sie sich der möglichen Folgen nicht besser versahen, lieber nicht in d, f, g, h gehen sollen; es war muthwillig, oder zum mindesten unvorsichtig, daſs sie's thaten. Aber Mutter *strenge Regel* sahe dem Wagstück von Anfang bis zu Ende zu, und strafte nicht. Einigen Willen, sagt sie, muſs man den Kindern lassen, dadurch werden sie nicht verdorben; sie haben dort ja Niemanden leid gethan, was soll ich sie denn für ihre Kühnheit strafen, der ich nicht wehren kann und mag, so lange ich sehe, daſs es gut abläuft.

Ohne Gleichniſs nun: wenn es verstattet ist, eine Septime unvorbereitet anzuschlagen; wenn es erlaubt ist, dieser Septime ihren Grundbaſs eine Zeitlang vorzuenthalten;

c	h	d
g	f	—
e	d	—
C	—	H

wenn der Orgelpunct eine ungeheure Menge von Accorden über Einen Ton hinpflanzt; wenn der ungebundene Satz überhaupt mancherlei Freiheiten hat; warum sollte es denn mehr als eine herausgenommene Freiheit, warum sollte es geradezu Unrecht seyn, noch einen Schritt weiter zu gehen und jene Töne d, f, g, h ihren rechtmäſsigen Baſs einmal mitunter ganz entbehren zu lassen, da sie ohne denselben hinkommen, wo sie hinwollen, und das eben so bequem und gemächlich, als auf jedem andern Wege; da der Baſs ferner den Vortheil davon zieht, in seiner Lage bleiben zu können; und da das schiedsrichterliche Ohr, mit dem Zusammenhange der Sache schon längst bekannt und des guten Ausgangs sicher, an dem Verfahren nichts weiter, als die Vernachläſsigung einer Formalität bemerkt: denn soviel, als ich hiermit sage, gestehe ich dem Ohr, als der höchsten Instanz, über den Ausspruch des *a priori* zu; und das Ohr hat in unserm streitigen Fall schon allgemein seine Entscheidung kund gethan.

Aus diesem Gesichtspuncte betrachte ich den Septime - quint - quart - secundaccord, re-

solvirt auf dem liegenden Bass. Diese Behandlung gehört zu den Kühnheiten, welche die Kunst vor der Wissenschaft voraus hat, und durch welche das *tönende* Genie, gerade weil das *wissende* etwas anomalisches darin entdeckt, die grössten Wirkungen hervorzubringen in Stand gesetzt ist. In dieser Behandlung unseres Accordes gründen sich die Fortschreitungen gleichsam auf ein Naturrecht der Klänge. Bei ihrer Unterjochung in eine bürgerliche Verfassung haben die Töne von ihren angebohrnen Rechten mehr hingegeben, als zur Erhaltung einer guten Ordnung nöthig war. Sie kannten entweder den Umfang ihrer Rechte damals noch nicht, und unterwarfen sich blindlings zu vielen Zwangsgesetzen, deren Abschüttelung sie sich bei allmähliger Enthüllung der Kenntnisse ihrer selbst angelegen seyn lassen; oder sie kannten ihn wohl, und wichen nur der gesetzgebenden Uebermacht, behielten sichs aber auf günstigere Gelegenheiten vor, einen Theil ihrer Ansprüche wieder geltend zu machen. So ist es hier mit dem Septime - quart - secundaccord gewesen; und wer weiss, ob unsre Nachkommen, wenn das Ohr, nicht einzelner Menschen, sondern der *Menschheit*, in Absicht der Musik einen höhern Grad der Verfeinerung oder gar einen der Ueberverfeinerung nach Jahrhunderten erreichte, — ob dann die Tonsetzer nicht noch einige Freiheiten im Satz mehr haben werden, die wir jetzo theils nicht kennen, theils einstimmig für Zügellosigkeit oder Fehler, und nach unsern Ohrbedürfnissen, mit Recht dafür halten.

Man braucht nur in die Geschichte der practischen und theoretischen Setzkunst zurück zu gehen, um eine solche Vermuthung für keine Weissagung zu halten. Die Praxis ist immer vorausgegangen und nie stille gestanden. Die Theorie ist ihr immer einen Schritt nahe gefolgt, hat immer viel zu bessern gefunden, aber auch immer bei dem nächsten Schritt etwas von ihrem Tadel zurückgenommen. Sollten wir denn gerade in einer Periode leben, wo — oder sollte es in unserer Periode möglich seyn, dass die Tonkunst, und mit ihr die Tonwissenschaft stillstünde! Lass sie Schritte zurück oder seitwärts thun, sie thut doch immer neue; und das Gute, was entdeckt wird, zu der Masse dessen, was die Vollkommenheit der Kunst ausmacht, hinzugethan, wird man sagen dürfen, dass die Kunst abnehme? die Kunst muss bei jedem Schritt, wär's auch nur an Erkenntniss ihrer selbst, gewinnen; was geht ihr der Künstler an, dessen die Scheere der Parze vielleicht schon vor seinem Leben wartet. Wir haben eine Menge Tonsetzer, die dieses Namens nicht wehrt sind, aber sie, und selbst die Komponisten, die nur schlechtweg gute heissen, werden so gewiss vergessen werden, als ihre nicht minder zahlreichen Väter zu Grauns, Hasse, Bachs, Händels Zeiten es wurden. Nach zwanzig, dreissig, vierzig Jahren, wenn von der heurigen Erndte der Weitzen gesichtet und die Spreu ins Feuer wird geworfen seyn, dann werden unsre oft so verschrieenen Zeiten mit andern Augen betrachtet werden; dann werden selbst wir jüngern, die wir dann gewissermasen Rechnung mit unsern Ueberzeugungen abgeschlossen, und für neue Wahrheiten nicht die ehemalige vorurtheilsfreye Empfänglichkeit haben, gerade *unsre* Zeiten als die goldenen der Tonkunst preisen, wo sich unter uns leicht einer finden könnte, der in seiner Grabschrift der Kunst zugleich die ihrige setzen liesse.

Ich halte daher die neuere Behandlung des Septime - quart - secundaccords für eine nicht unwichtige Acquisition im Gebiete der Kunst, und bin weiterhin keinesweges des Glaubens, dem auch Sie zugethan scheinen, „dass, weil „der grösste Theil der Tonsetzer heut zu Tage „Theorie und Gründlichkeit fliehe und die „Fesseln der Regeln von sich werfe, die Ton„kunst dadurch ihrem Verfall augenscheinlich „nahe gerathe, wenn dem Uebel nicht in Zei„ten noch Einhalt gethan werde." — Zugegeben einmal, dass der jährliche Beitrag zu den Kunstwerken, die in dem Tempel der Vollkommenheit für die späteste Nachwelt aufbewahret werden, jetzo kleiner wäre, als in vorigen Zeiten, so läge der Grund davon höchst wahrscheinlich nicht in der zunehmen sollenden Vernachlässigung der Tonwissenschaft, sondern in der Natur, die keine grose Köpfe hervorbrächte, oder in einem ungünstigen Zufall, der sich dem Emporstreben des Genies gewaltsamerweise widersetzte. Denn der Mann, welcher von der Natur dazu bestimmt ist, in seiner Kunst zu glänzen, wär' es nur halb, wenn er nicht einen Trieb fühlte, das Innere derselben wissenschaftlich kennen zu lernen. Dieser Trieb lässt sich, bis er seine Nahrung in sich selbst findet, durch Fingerzeigen befriedigen; und wo es zu bedauern ist, dass er fehlt, da lässt er sich einigermasen erregen. Theoretische Untersuchungen und — ich nehme das gleich dazu — strenger Unterricht, der den Anfänger beständig unter den Regeln zu

bleiben zwingt, haben daher unstreitig einen grossen Nutzen, letzteres vorzüglich. Wenn die Tonkunst aber einmal in Verfall zu gerathen drohete, oder eigentlicher, wenn es an grossen Tonsetzern fehlte, so würden alle Systeme und aller Unterricht keinen einzigen grossen Componisten hervorzubringen im Stande seyn; die Natur könnte es aber für sich allein. Denn es ist, so grossen Werth ich auch auf die Bearbeitung der Wissenschaft einer Kunst setze, doch immer wahr, dass ihre meiste Wirkung nur darin besteht, Kinder und Kindeskinder von geistlosen Componisten und Regeldrechslern, die sonst etwas anderes geworden wären, in die Welt zu setzen. Ob aber solche unächte Söhne der Kunst sich heut zu Tage dadurch von ihren Vätern zu unterscheiden angefangen haben, dass sie Theorie und Gründlichkeit fliehen, und die Fesseln der Regeln von sich werfen, wem ist daran gelegen? Der Kunst gewiss am allerwenigsten. Desto besser nur noch, wenn das Maass ihrer Seichtigkeit voll ist. Ein anderes ist, wenn hier oder da ein guter Kopf aus Indolenz oder aus einem gewissen Muthwillen es eben so macht. Diesen seine Talente schätzen und anwenden lehren, wozu eine strenge aber bescheidene Kritik das beste Mittel reicht, ist Verdienst um die Kunst, und grösseres noch als Abhandlungen, die, vom Allgemeinen redend, für jedermann und für niemanden geschrieben sind.

Ich wollte, was mir, dass ich es sollte, ein besserer Genius, als der meinige vielleicht schon im Anfange dieser Blätter zugeflüstert hätte, hier schliessen; komme aber doch noch einmal auf die Hauptmaterie zurück, die, was den Gebrauch der neuern Resolutionsart des Septime - quart - secundaccords in ästhetischer Rücksicht betrift, vielleicht noch einige practische Bemerkungen für den Tonsetzer übrig lässt. Etwas Anomalisches hat diese Art zu resolviren ohne Zweifel, und darum dürfte sie wohl nicht allenthalben an ihrem rechten Orte stehen. Das Aushalten des Basses auf Einem Ton, wozu andere Töne sich in zwei so verschiedenen Harmonieen hören lassen, hat im Zusammenklang etwas Heterogenes, welches an seinem Ort so characteristisch seyn muss, als es zur Unzeit angebracht die Absicht des Componisten nicht begünstigt. Worin bestünde aber wohl das Characteristische? Diese Frage wäre Stoff für den Untersucher. Ich getraue mich nicht, sie auch nur einigermassen zu beantworten, daher sind es abgerissene Gedanken, was ich hier gebe.

Im Anfange eines Stücks, das ein bestimmtes Thema hat, würde ich den Septime-quart - secundaccord nicht brauchen, es wäre denn, dass ich meine Zuhörer ein Gespräch wollte anhören lassen, wo unter den sprechenden einer ist, der nur Eine Meinung hat und aller Gegenreden ungeachtet dieser Meinung bleibt. Dieser, was er nun wäre, Starrkopf, Rechthaber, Paradoxist, Ueberscheier, und dergleichen, im Ernst oder aus Muthwillen, — ich kenne einen Mann, der in gesellschaftlichen Gesprächen immer zuerst seine Meinung kurz sagt, sie nur selten zurücknimmt, und während des Gesprächs seine Worte wenigstens dreimal in einer Minute unverändert wiederhohlt, was die übrigen auch dawider einwenden — dieser könnte mich den Accord brauchen machen. Liesse ich einem Tonstück eine kleine Einleitung vorausgehen, so würde er auch da Platz finden, besonders wenn es das Ansehen haben sollte, als wäre der Componist noch unentschlossen, ob er ein ordentlich Stück machen wolle, oder als fehlte es einer Gesellschaft an Materie, um das Gespräch allgemein zu machen. Am Ende eines Tonstücks, wenn mein Thema so beschaffen wäre, dass es anginge, würde ich bei der Recapitulation diesen Accord am häufigsten brauchen, und glauben, ich hätte dadurch ausgedrückt, dass dieser und jener noch ein Wort nachhohlt, die Verständigern aber den Gegenstand ihrer Unterredung für abgethan halten. Ueberhaupt scheint der Septime- quart- secundaccord zum Ausdruck vermischter Empfindungen brauchbar zu seyn, wo in einer oder mehrern Personen auf der einen Seite Ruhe, Stillstand, Unthätigkeit, auf der andern aber Bewegung und lebhaftigkeit, den Character macht. Dieser Gedanke liesse sich noch genauer bestimmen, ich will mir aber keine Mühe darum geben, weil es eine Materie betrift, über welche die Einbildungskraft vielleicht am besten raisonnirt.

X.

2. Ueber Herrn Professor Rahbek's Dänische Liedertexte, vom Herrn Capellmeister Schulz.

In dem dritten Stück der musikalischen Monathsschrift wird S. 84 und 85 der Ausgabe einer beträchtlichen Anzahl meiner Lieder im Volkston mit *Dänischen Texten* gedacht, und dabei von dem Herausgeber, Verfasser und Uebersetzer des bei weitem grösten Theils derselben, dem Hrn. Professor *Rahbek*, mit einer Herabwürdigung gesprochen, die nur der Eifer gegen jeden Mangel der höchsten Vollkommenheit in den Künsten einem so feurigen und einsichtsvollen Kunstverehrer, als dem Einsender, der mir durch seine Unterzeichnung wohl bekannt ist, in die Feder dictirt haben kann: ein an sich schätzbarer Eifer, der doch aber leicht zu weit führt, und besonders bei dieser Veranlassung, wie ich gewiss glaube, blos aus übertriebener Vorliebe des Einsenders für meine Melodieen zu den Originaltexten entstanden ist, ohne in Erwägung zu ziehen, dass jede Uebersetzung dieser Art in keiner Sprache schwerlich durchaus denjenigen Grad der Vollkommenheit erreichen werde, noch könne, den der enthusiastische Kunstkenner zu verlangen jederzeit so prompt ist. Ohne diese Erklärung wäre mirs unerklärbar, wie der sonst so biedre, und mit der Dänischen Litteratur so bekannte G. bei dieser, für das Ausland so wenig bedeutenden Veranlassung, einen der ersten und fruchtbarsten Dänischen Liederdichter, (und schwerlich hat irgend eine Nation einen solchen Reichthum guter Volkslieder aufzuweisen, als die Dänische) der überdies durchgängig als einer der geschmackvollesten Schriftsteller dieser Nation anerkannt ist, durch die harte Benennung eines allzeit fertigen Versmachers bezeichnen könnte, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, wie nachtheilig ihm selbst diese Bezeichnung eines Gelehrten werden könnte, den selbst das Ausland schon vortheilhaft kennt, und der, falls seine Empfindlichkeit dadurch gereitzt würde, sich dennoch bei diesem Angriffe wehrlos sehen müsste, da das *Corpus delicti*, wegen Unkunde der Sprache, nur von sehr wenigen in Deutschland, an deren Entscheidung er allenfalls appelliren müsste, beurtheilt werden kann.

Dass eine Liederübersetzung zu fertigen Melodieen nicht öfters in einzelnen Strophen stellenweise gegen die musikalischen Accente anstossen sollte, läst sich wohl nicht vermeiden. Dieser Mangel der Vollkommenheit hat in der Natur der Sache selbst seinen Grund, und ist dem Dichter allein nicht zuzuschreiben. Wenn die Hauptaccente in den mehrsten Strophen treffen, wie in den Rahbekschen Unterlegungen, so wäre es eben so hart, ihm über einzelne Anstösse Vorwürfe zu machen, als es unbillig seyn würde, von einem Componisten zu verlangen, dass seine Melodieen zu fertigen Liedertexten die oratorischen Accente durch alle Strophen gleich genau treffen sollten. Der Dichter wird leicht monoton, wenn er immer in allen Strophen seine Hauptaccente an die nämliche Stelle verlegt; und doch soll nur eine und die nämliche Melodie zu allen Strophen gesungen werden.* Wie kann es anders seyn, als dass in einzelnen Strophen die Accente des Gesanges mit denen des Textes nicht genau zusammentreffen? Von dieser Seite wird die ganze Liedergattung, (einige Ausnahmen *in specie* beweisen nichts dagegen) immer eine mangelhafte Gattung der Kunst seyn und bleiben. Sie kann von andren Seiten grossen Genuss der Vollkommenheit gewähren; — doch davon kann hier die Rede nicht seyn.

Dass Hr. Rahbek nicht buchstäblich übersetzt, manche Texte verkürzt, zu etlichen Melodieen Texte von ganz anderem Inhalt, der aber deswegen dem Character der Melodie nicht entgegen ist, verfertiget hat; dazu hat er Gründe gehabt, die mir zum Theil bekannt sind, und denen ich meinen Beifall nicht habe versagen können; Gründe, die für den Ausländer, der die Originalausgabe gebrauchen kann, nicht in Betrachtung kommen, da diese Ausgabe nicht für ihn, sondern für Eingebohrne bestimmt ist, denen die Originalausgabe entbehrlich ist, und denen allein diese Abänderungen zu Gute kommen sollen. Die mehrsten Texte habe ich selbst vor dem Druck gesehen, und oft Gelegenheit gehabt, die Geschicklichkeit des Verfassers, so leicht und treffend für die Melodie zu übersetzen, oder auch selbst zu dichten, zu bewundern. In einem einzigen Liede ist, nicht wie Freund G. behauptet, das Silbenmaass des Originals ganz missverstanden worden, sondern dadurch, dass aus Versehen des Druckers die Melodie einer jeden Strophe abgedruckt ist, wie im Originale, wo die urprosodische Französische Sprache rhytmische Abänderungen nothwendig machte, der Dänische Text in den mehresten Strophen unrichtig untergelegt worden, aber nicht durch die

die Schuld des Uebersetzers. Denn da die bestimmtere Dänische Prosodie eben so wenig, wie die Deutsche, solche rhytmische Abänderungen in der Melodie eines Liedes von mehrern Strophen verträgt, so hätte von diesem Liede nur die Melodie der zwoten Strophe, die genau das Silbenmaafs der Dänischen Uebersetzung hat, abgedruckt werden sollen, wonach der ganze Text ohne Anstofs richtig gesungen werden kann.

Da meine Lieder im Volkston hier nur wenig, und in den Dänischen Häusern fast gar nicht bekannt waren *), so schätze ich es mir zur Ehre, dafs ein *Rahbek*, von dessen Dichtertalent schon die poetische Zueignungsschrift, womit diese Ausgabe gezieret ist, und die ein Meisterstück von Feinheit, Eleganz und Grazie ist, einen Beweifs giebt, sich des undankbaren Geschäfts hat unterziehen wollen, Dänische Texte unter meine Melodieen zu legen, um sie dadurch hier bekannter zu machen; und ich ergreife diese Gelegenheit, um ihm für diese mühsame, und für jeden unbefangenen Kunstliebhaber, der der Dänischen Sprache mächtig ist, mehr als wohlgerathene Arbeit öffentlich Dank zu sagen.

Copenhagen, im October 1792.

J. A. P. Schulz.

3. Ueber die Natur der Töne.

Fortsetzung des im ersten Stück enthaltnen Aufsatzes vom Herrn Consistorialrath *Horstig* in Detmold.

Da ich von der Natur einfacher Töne sprach, behauptete ich, dafs jeder einzelne Ton um so viel schöner genannt zu werden verdiene, je reiner er sey. Dieser Behauptung dürfte nun wohl nicht leicht von jemanden widersprochen werden, der nur einigermafsen das Schöne zu empfinden gelernt hat. Allein da die Reinigkeit des Tons auf der Gleichförmigkeit der Lufterschütterungen beruhn soll, wovon unsre Gehörnerven afficirt werden: so könnte es scheinen, als wenn ich durch die Erklärungsart des Schönen einfacher Töne, mich zugleich aufser Stand gesetzt hätte, die Schönheit harmonischer Tonverbindungen auf irgend eine Weise begreiflich zu machen. Verschiedenheit der Töne, wird man sagen, kann doch nur allein durch Verschiedenheit der Lufterschütterungen empfunden werden. In diesem Falle werden unsre Nerven auf keine einförmige Weise in Bewegung gesetzt; und gleichwohl lehrt uns die Erfahrung, dafs das harmonische Zusammenstimmen mehrerer Töne unser Ohr weit angenehmer afficire, als jeder einfache Ton.

Man erinnere sich aber nur an das, was ich in meinem frühern Aufsatze von der Beschaffenheit unsrer Nerven, und von dem verschiednen Grade ihrer Spannung gesagt habe, als der wesentlichen Bedingung, unter welcher uns irgend eine Empfindung mehr oder weniger angenehm seyn mufs. Eben der Umstand, der uns beim ersten Anblick eine Unvollkommenheit in der Einrichtung unseres Nervengebäudes zu verrathen schien, der Umstand, dafs unsre Nerven bei einer fortdauernd gleichförmigen Erschütterung erschlaffen, folglich auch das, was ihnen anfänglich so angenehm däuchte, in der Folge bei anhaltender Empfindung immer weniger angenehm finden, — dieser Umstand enthält die Ursachen von den tausend Annehmlichkeiten, die aus der Abwechselung der Töne und ihrer Vermischung entspringen. Dafs unsre Nerven auf eine einförmige Weise berührt seyn wollen, wenn sie etwas Schönes empfinden sollen, das lehrt uns nicht nur das unleugbar süfse Gefühl von Reinigkeit einzelner Töne, das soll uns auch der Wohlklang mehrerer zusammenstimmender Töne beweisen. Allein daraus folgt bei weitem nicht, dafs unsre Nerven entweder nur einer einzigen Art von einförmiger Berührung fähig wären, oder dafs sich diese Einförmigkeit in der Berührung der Nerven mit keiner Mannichfaltigkeit vereinbaren liefse. Vielmehr beruht auf dieser doppelten Abwechslung die un-

*) Blos der erste Theil meiner geistlichen Lieder war durch die vereinte Bemühung des Hrn. Cammermusikus *Schiörring* mit dem berühmten Dichter, dem Hrn. *Storm*, der die Texte meisterhaft ins Dänische übersetzt hat, hier bekannt geworden.

verkennbare Schönheit der Melodie und Harmonie der Töne. Wir wollen bei der letztern zuerst anfangen.

Wenn unser Ohr irgend eine Verschiedenheit von Tönen empfindet, so dass wir sagen würden, es liessen sich jetzt zwei oder mehrere Töne zugleich auf einmal hören; ist es uns denn gleichgültig, von welcher Art und Beschaffenheit diese Töne sind? Ist es uns gleichviel, ob sie zusammen einen Wohlklang oder Uebelklang ausmachen? Woher entsteht aber der Wohlklang bei der Empfindung mehrerer Töne? Worauf beruht die Empfindung des Angenehmen und Unangenehmen in dem Spiele unsrer Nerven, sobald wir mehr als einen Ton vernehmen? Beruht sie nicht auf dem grössern oder geringern Grade von Uebereinstimmung unsrer Nervenschwingungen, die von der Luft in Bewegung gesetzt worden sind? Haben wir nicht die Verhältnisse aller Consonanzen in der Musik nach Zahlen berechnet? und sind diese Verhältnisse unter einander nicht um so viel reiner und folglich auch in der Ausübung dem Ohre um so viel schmeichelhafter, je leichter in der Theorie die eine Verhältnisszahl das Maass der andern erschöpft? Vorläufig ist dies Beweiss genug, dass auch in der Harmonie, beim Zusammenstimmen mehrerer Töne, die Schönheit auf das Gesetz von Einförmigkeit gegründet werden müsse. Aber wir wollen es näher untersuchen, woher es komme, dass die Harmonie mit grössrer Kraft auf unsre Nerven würke, als jeder einfache Ton, der an Stärke der Summe aller harmonischen Töne gleich kommt. Indem ich mich so ausdrücke, will ich dem Gedanken zuvorkommen, als wenn die Kraft der Harmonie nur allein in der Verstärkung liege. Nicht als wenn ich dieser Verstärkung ihren Werth absprechen wollte. Eine starke Berührung der Nerven würkt allerdings mehr, als eine schwache Berührung. Allein da unsre Nerven nach dem Maasse ihrer jedesmaligen Anspannung nur einen gewissen Grad von Stärke bei der Berührung ertragen können, so würde man sich sehr irren, wenn man in der Meinung, dass eine jede Verstärkung die Empfindung des Schönen erhöhen müsse, die Nerven bis zum Uebermaasse anstrengen wollte. Man achte nur einmal auf die Würkung, welche das allmählige Anwachsen eines einfachen reinen Tones bei uns hervorbringt. Mit seiner allmähligen Verstärkung wächst unser Vergnügen. Allein wie bald wird dieses Vergnügen seinen höchsten Grad erreicht haben und in Missbehagen sich verwandeln, wenn es die Natur des Instrumentes erlaubt, dass der Ton immer fortdauernd ohne Aufhören sich verstärkt. Jetzt wollen wir annehmen, dass sich zwei Töne zugleich hören lassen, wovon der eine dem andern in Ansehung seiner Höhe und Tiefe vollkommen gleicht. Da auf diese Weise beide Töne gleichzeitige Lufterschütterungen hervorbringen, so ist es unmöglich, dass unser Ohr die geringste Verschiedenheit zwischen beiden wahrnehmen könne. *) Wir empfinden alsdann nur Einen Ton, der aber

*) Die mögliche Verschiedenheit zwischen zwei unisonen Tönen, die ich dem scharfsinnigen Denker gar nicht ableugnen werde, ist so unbedeutend und selbst dem geübtesten Ohre so wenig empfindbar, dass ich sie völlig mit Stillschweigen übergehen könnte. Allein es könnte Leser geben, deren Aufmerksamkeit sich bis auf die feinsten Unterschiede der Dinge erstreckte; und von diesen erwarte ich, dass sie auch da noch Verschiedenheit entdecken werden, wo andre nicht den geringsten Unterschied mehr wahrnehmen. Sie werden bei genauer Untersuchung finden, dass sich zwischen zwei Tönen, die in dem reinsten Einklange stehen, noch eine doppelte Verschiedenheit denken lasse, über die ich mich nicht leichter ausdrücken kann, als wenn ich sie unter nachstehenden Figuren dem Auge bildlich vorstelle.

Fig. 1. a . . . . b
c . . . . d
e . . . . f

Fig. 2. g . . . . h
i , , , , , , , , k

l ⌒ ⌒ ⌒ ⌒ ⌒ m
n ∧ ∧ ∧ ∧ ∧ o

Die gleichweit von einander abstehenden Puncte, Linien, Halbzirkel und Winkel sollen die in Ansehung der Zeit gleichweit von einander abstehenden Lufterschütterungen der unisonen Töne andeuten. Diese gleichzeitigen Lufterschütterungen können, wenn wir sie als so viel einzelne Stösse betrachten, die unsre Nerven empfangen, entweder auf einen Punct zusammentreffen, wie die Linien a b, c d, wenn sie übereinander gelegt werden, oder die Stösse des einen Tons können immer etwas früher die Nerven treffen, als die Stösse des andern Tons. Dass dadurch keine Verschiedenheit des Tons erzeugt werde, ergiebt sich aus dem gleichen Abstande der Puncte. Dass aber auch unser Ohr die Verspätungen der Stösse des andern Tons e f nicht

noch einmal so stark auf unsre Nerven würkt, als jeder einzelne von den gedachten Tönen würken würde. Gesetzt aber, die beiden Töne, welche sich zusammen hören liesen, wären von ungleicher Höhe oder Tiefe, alsdann werden die Lufterschütterungen, welche sie hervorbringen, in Ansehung ihrer Geschwindigkeit, sich nicht mehr gleichen. Unser Ohr empfindet einen Unterschied von Tönen, der um so auffallender seyn wird, je ungleichartiger das Verhältniſs ist, worin beide Töne in Beziehung auf ihre Geschwindigkeit gegen einander stehen.

Hier wird es nöthig seyn, dem Auge des Lesers durch bildliche Vorstellungen zu Hülfe zu kommen, und Begriffe, die sich mit Worten nicht wohl ausdrücken lassen, durch Figuren abzumahlen, die auser dem Verdienste der lebendigen Versinnlichung, vor jeder Schriftsprache noch den besondern Vorzug haben, daſs sie mehrere Ideen auf einmal gleichzeitig der Seele vorstellen. Man denke sich also unter nachstehenden punctirten Linien verschiedne Töne. Unter den Puncten denke man sich die Lufterschütterungen — man verwandle die Begriffe von Raum in Begriffe von Zeit, und stelle sich unter dem gleichörtlichen Abstande der Punkte von einander, den gleichzeitigen Abstand der Tonschwingungen vor, so haben wir ein Alphabet, mit dessen Hülfe wir in der Lehre von der Beschaffenheit der Töne manches Capitel lesen werden, welches wir auserdem als unverständlich und unerklärbar hätten überschlagen müssen.

Nun betrachte man nach diesen vorläufigen Erklärungen folgende einfache Töne, die wir nachher willkührlich zusammenstellen werden.

Fig. 1. a . . . . b
c . . . . d
e . . . . f
g . . . . h

Die Länge der Linie a b soll uns einen Zeitraum vorstellen, der ohngefähr den vierten Theil von einer Secunde ausmacht. Alsdann wird die Linie a b selbst, die aus zwölf gleich weit von einander abstehenden Puncten bestehen soll, die Vorstellung von einem einfachen reinen Tone geben, der wegen seiner langsamen Schwingungen das Gefühl von einer beträchtlichen Tiefe in unserm Ohre erwecken wird. Die Linie c d stelle einen andern einfachen Ton vor, der in eben dem Zeitraume, worin der erste Ton zwölfmal die Luft erschütterte, vier und zwanzig gleichzeitige Schwingungen in der Luft hervorbringt. Dieser Ton wird unserm Ohre um vieles höher vorkommen; noch höher wird uns der Ton klingen, der durch die Linie e f bezeichnet ist. Die Linie g h soll einen Ton vorstellen, der von einem unreinen Körper erzeugt wird: dieser verdient wegen seiner ungleichförmigen

---

empfinden könne, laſst sich schon dadurch einigermaſsen begreiflich machen, weil wenn wir die untereinander stehenden Puncte mit Linien verbinden wollten, auf die Art ¦ ¦ ¦ ¦ ⋱ ⋱ ⋱ ⋱ diese Linien, sie mögen senkrecht oder schief gezeichnet werden, unter einander lauter Parallelen machen würden. — Viel bedeutender aber ist der Unterschied zweier unisonen Töne, den ich Fig. 2 auf eine doppelte Weise abzubilden versucht habe. Diese Figur soll die Lufterschütterungen zweier Töne vorstellen, welche von verschiednen Instrumenten erzeugt werden. Es ist unleugbar, daſs wir die Verschiedenheit zweier Instrumente empfinden, wenn jedes davon nur einen Ton auf einmal hören läſst. Ich will hier des Unterschiedes von Stärke und Schwäche gar nicht gedenken. Der gröſste Unterschied zwischen den Tönen von zwei verschiednen Instrumenten, besteht in der verschiednen Art, wie unsre Nerven durch die Luftstöſse berührt werden, welche von den Erschütterungen der tönenden Körper erzeugt werden. Diese Luftstöſse schaffen in unserm Ohre entweder die Empfindung von etwas hartem und scharfem, oder von etwas sanftem und weichem, welches fast immer mit der natürlichen Beschaffenheit der tönenden Körper übereinkommt. Ich habe die Stöſse der erstern Art durch Puncte, oder noch deutlicher, durch Halbzirkel und die Stöſse der letztern Art durch Striche oder durch spitzige Winkel vorgestellt. Wann nun zwei verschiedne Instrumente einen Ton von gleicher Höhe angeben, so treffen die harten und weichen Stöſse, so verschieden sie auch ihrer Natur nach von einander seyn mögen, dennoch so genau auf einen Zeitpunkt zusammen, (l m, n o): oder sie stehn doch in einer so gleichzeitigen Verbindung neben einander, (g h, i k) daſs jeder Moment unsrer Empfindung dem nächst folgenden Momente vollkommen gleicht; und so geschiehts, daſs wenn mehrere Instrumente völlig einerlei Ton angeben, wir nicht leicht zu unterscheiden im Stande sind, ob dieser Ton nur von einem oder von mehrern Instrumenten erzeugt werde.

Bebungen nicht einmal den Nahmen eines Tons; es iſt ein bloſser Schall, der um ſo unverſtändlicher dem Ohre ſeyn muſs, je weniger ſeine Schwingungen ſich mit den Bebungen reiner Töne vergleichen laſſen. Die drei vorhergehende Töne aber laſſen ſich mit einander ſehr wohl vergleichen. Es fällt in die Augen, daſs der Ton c d noch einmal ſo viel Schwingungen enthalte, als der Ton a b, und um die Hälfte weniger, als der Ton e f. Folglich können wir im voraus den Schluſs machen, daſs der Ton e f noch einmal ſo hoch, als der Ton c d und dieſer wieder noch einmal ſo hoch, als der Ton a b in unſerm Ohre klingen werde. Nun laſſen ſich aber zwiſchen dieſen genannten drei Tönen noch ſehr viele Zwiſchentöne denken. Es läſst ſich denken, daſs in dem beſtimmten Zeitraume, worin der Ton e f acht und vierzig mal und der Ton c d vier und zwanzig mal die Luft erſchüttert, irgend ein andrer Ton die Luft ſechs und zwanzig oder dreiſsig mal erſchüttern könne. Geſetzt nun, daſs er ſechs und zwanzig mal die Luft erſchüttre, ſo folgt daraus, daſs ſeine Schwingungen mit den Schwingungen des Tones c d nur in zwei Punkten zuſammentreffen, in allen übrigen Puncten aber nicht mit einander übereintreffen werden.

Hieraus ergiebt ſich, daſs unſer Ohr die Verſchiedenheit dieſer beiden Töne ſehr deutlich und lebhaft empfinden müſſe. Itzt vergleiche man einmal den Ton a b mit dem Tone c d. Auf die Art, wie wir dieſe beiden Töne abgebildet haben, läſst ſich ohne Mühe erkennen, daſs die Schwingungen des einen Tons, mit den Schwingungen des andern zwar nicht völlig übereinſtimmen, aber doch in dem genauſten Verhältniſſe gegen einander ſtehen, ſo daſs der andre Ton immer zweimal die Luft erſchüttert, während daſs der erſte nur Eine Erſchütterung hervorbringt. Wer begreift nicht, daſs der Unterſchied zwiſchen dieſen beiden Tönen zwar empfindbar, aber doch bei weitem nicht ſo merklich ſey, als der Unterſchied der vorhin angeführten Töne, die ſich gegen einander verhalten, wie vier und zwanzig zu ſechs und zwanzig. Noch mehr, die Vorſtellung der beiden Töne, a b und c d, ſo wie ſie durch Puncte abgebildet wird, läſst uns gar keinen Zweifel übrig, daſs zwiſchen dieſen beiden Tönen durchaus kein dritter exiſtiren könne, der mit einem von beiden mehr übereinſtimme, als ſie ſelbſt mit einander übereinſtimmen. Hieraus folgt, daſs zwei Töne, deren Verſchiedenheit wir bemerken ſollen, nur alsdann auf das vollkommenſte mit einander übereinſtimmen, oder harmoniren, wenn ſich die Maaſse ihrer Geſchwindigkeiten gegen einander verhalten, wie eins zu zwei: das heiſst, wenn der eine Ton zweimal die Luft erſchüttert, während daſs der andre die Luft nur einmal erſchüttert. Und ſo wären wir denn unvermerkt auf den Begriff der reinſten und vollkommenſten Conſonanz *) gekommen, die wir in der Muſik mit dem Nahmen der Octave belegen. Unter einer Octave verſtehn wir alſo den bemerkten Unterſchied zweier Töne, wovon der eine noch einmal ſo ſchnell die Luft erſchüttert, als der andre. Wenn ſich irgend zwei verſchiedne Töne in unſerm Ohre wohl mit einander vertragen ſollen, ſo müſſen es dieſe ſeyn.

Allein auſser dieſen beiden Tönen muſs es noch andre geben, die wenn ſie auch nicht mit einem von dieſen beiden ſo vollkommen übereinſtimmen, gleichwohl in ein ſehr gutes Verhältniſs mit einander gebracht werden können. Man denke ſich einmal folgende Töne:

Fig. 2.

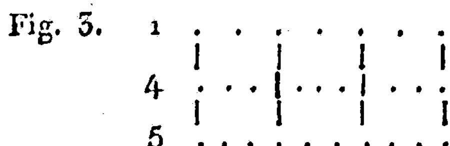
1 . . . .
2 . . . .
3 . . . .

Der erſte und dritte machen, wenn ſie zuſammen gehört werden, eine Octave aus, weil der dritte grade noch einmal ſo viel Schwingungen, als der erſte enthält. Unter allen möglichen Tönen, die zwiſchen dieſen beiden in der Mitte liegen, kann es nur einen geben, der auſser dem dritten mit dem erſten

*) Ich nenne die Octave in der Muſik die reinſte und vollkommenſte Conſonanz, weil der Einklang oder das Zuſammenklingen zweier Töne von gleicher Höhe oder Tiefe, wegen der oben angeführten und erklärten Unmöglichkeit, ſie von einander zu unterſcheiden, den Nahmen einer Conſonanz, oder eines Zuſammentönens gar nicht verdient. Rein nenne ich ſie nach dem Sprachgebrauche der Tonkünſtler, die zu dieſem Ausdrucke, durch die bemerkte Einförmigkeit der Lufterſchütterung, die bei jedem einfachen Tone das Weſen der Reinigkeit ausmacht, gar wohl berechtigt ſind.

noch am meisten übereinstimmte: und das ist der Ton, der durch die zweite Linie vorgestellt wird. Es fällt nach der oben erklärten Zeichnung in die Augen, dass er die Luft immer dreimal erschüttre, während dass sie der erste Ton nur zweimal erschüttert. Die Tonkünstler haben ihn die Quinte genannt, weil er unter den brauchbarsten Mitteltönen, die in dem Raume einer ganzen Octave liegen, in der Ordnung der Höhe und Tiefe die fünfte Stelle einnimmt. Diese Quinte macht also nächst der Octave den reinsten Wohlklang aus, und verdient daher in der Reihe der Consonanten die zweite Stelle. Zugleich bemerkt man aber auch, wenn man die drei oben vorgestellten Töne unter einander vergleicht, dass der zweite mit dem dritten, oder welches nun einerlei ist, die Quinte mit der Octave in einem sehr genauen Verhältnisse unter einander stehen, so dass jene die Luft dreimal erschütterte, wenn diese viermal die Luft in Bewegung gesetzt hat. Hieraus entsteht ein neuer Wohlklang, den man mit dem Nahmen der Quarte zu bezeichnen pflegt, weil in der sogenannten Stufenfolge der Töne der hier mit No. 3 bezeichnete Ton, wenn man von No. 2 zu zählen anfängt, die vierte Stelle einnimmt. Wollte man Quarte und Quinte neben einander stellen, so würde dies ohngefähr folgende Vorstellung geben.

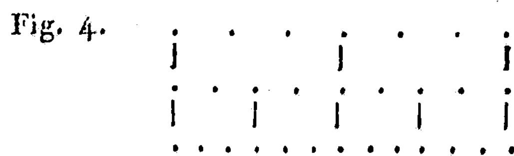
Fig. 3.



No. 1 stellt den Hauptton vor, das heisst, irgend einen Ton, es sey, welcher es wolle, mit dem wir andre höhere Töne vergleichen wollen (denn bei Vergleichung mehrerer Töne unter einander pflegt man dem tiefsten jedesmal den Vorzug einzuräumen). No. 4 stellt die Quarte des Haupttons vor, welche sich zu diesem verhält, wie vier zu drei, das heisst, die Quarte erschüttert die Luft viermal während dass sie der Hauptton nur dreimal erschüttert. No. 5 stellt die Quinte des Haupttons vor, welche sich zu diesem verhält, wie drei zu zwei, oder welches einerlei ist, welche dreimal die Luft erschüttert, während dass sie vom Hapttone nur zweimal erschüttert wird. Jeder sieht gleich aus dieser Vorstellung, dass die Quinte höher als die Quarte klingen müsse, weil sie mehr Luftschwingungen erhält: und diese Bemerkung rechtfertigt zuförderst die Rangordnung der beiden Töne, dass nehmlich die Quarte der Quinte, dem Nahmen und der Stellung nach vorangehe. Zugleich aber sieht man auch aus obiger Vorstellung, dass beide Töne, die Quarte und Quinte, mit dem Hapttone ungleich besser übereinstimmen, als die Quarte und Quinte unter einander, denn diese verhalten sich gegen einander wie acht zu neun, während dass sich die Quinte zum Hapttone verhält, wie drei zu zwei, und die Quarte zum Hapttone wie vier zu drei. Das heisst, die Quarte muss, wenn wir die Lufterschütterungen der Töne als so viel einzelne Schläge an unser Ohr betrachten, acht solcher Schläge vollenden, ehe ein einziger von diesen Schlägen mit einem Schlage der Quinte übereintrifft.

Vergleiche ich aber den Hauptton mit der Quarte oder Quinte, so finde ich, dass dieser vermittelst der bewegten Luft nur dreimal ans Ohr schlagen darf, so trifft alsdann sein vierter Schlag schon wieder mit einem Schlage der Quarte zusammen, — und will ich ihn mit der Quinte zugleich hören lassen, so trifft schon sein dritter Schlag wieder mit einem Schlage der Quinte zusammen. Deutlicher lässt sich nicht beweisen, dass die Quarte und Quinte zusammen einen weit geringern Wohlklang machen, als die Quarte oder Quinte mit dem Hapttone. Dieser Wohlklang ist in der Musik auch wirklich so gering, dass man ihn für gar keinen eigentlichen Wohlklang rechnet. Man belegt das Zusammentönen der Quarte und Quinte (die zusammen eigentlich eine Secunde ausmachen) gar nicht mit dem Nahmen einer Consonanz. Allein so viel wird jeder nach den obigen Vorstellungen begreifen, dass wenn irgend drei verschiedne Töne zusammen wohlklingen wollen, so müssen es, wenn es nicht drei Octaven seyn sollen, nothwendig drei solche Töne seyn, wovon die beiden letztern die Quinte und Octave des erstern oder des Haupttons ausmachen: denn diese stimmen nach der Vorstellung Fig. 2 auf das genauste mit einander überein. Zuförderst der erste Ton mit dem dritten, oder der Hauptton mit der Octave, dann aber auch wieder der erste mit dem zweiten, oder der Hauptton mit seiner Quinte, und endlich auch der zweite mit dem dritten, oder die Quinte mit der Octave. Man lasse statt der Quinte die Quarte hören, oder man denke sich statt Fig. 2 folgende Figur:

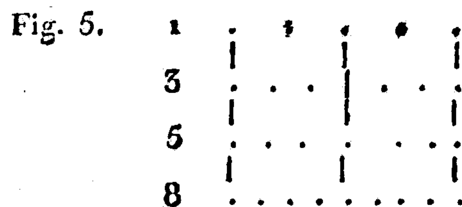
Fig. 4.



So findet zwar auch hier eine Art von Harmonie oder Uebereinstimmung statt; allein dafs diese bei weitem nicht so rein und vollkommen sey, wie die Harmonie Fig. 2 lehrt der Augenschein. Man sieht nemlich, dafs der niedrigste Ton dreimal die Luft erschüttern müsse, ehe er mit den beiden höhern Tönen wieder einmal vollkommen übereintrifft; da in dem obigen Falle Fig. 2. der tiefe Ton nur zweimal die Luft erschüttern darf, um beim drittenmale schon wieder mit den beiden andern Tönen vollkommen übereinzutreffen.

Wollen wir nun zu den drei gefundenen Tönen, die unter einander in dem möglichst vollkommensten harmonischen Verhältnisse stehn, nämlich zu dem Hauptone mit seiner Quinte und Octave noch einen hinzusetzen, der wenn er mit den genannten Tönen zugleich gehört werden soll, auf das bestmöglichste mit allen dreyen harmonire, oder übereinstimme, so läfst sich unter allen in dem Umfange einer Octave befindlichen Tönen kein andrer dazu ausfündig machen, als die sogenannte Terz, ein Ton, der, während der Zeit, dafs der Hauptton vier Schwingungen vollendet, grade fünfmal die Luft erschüttert. Hier ist die Vorstellung davon:

Fig. 5.



Es ergiebt sich aus dieser Vorstellung, dafs in dem kleinen Zeitraume, worin irgend ein Ton viermal fibrirt, seine Terz fünfmal, seine Quinte sechsmal, und seine Octave achtmal fibrire. Man versuche es einmal zu den zwei Tönen, die hier mit No. 1 und No. 8 bezeichnet sind, zwei andre zu erfinden, welche zwischen den beiden No. 1 und 8 in der Mitte liegen sollen, das heifst, welche nicht mehr Schwingungen, als der letzte, und nicht weniger als der erste enthalten; ob es wohl möglich seyn wird, zwei so beschriebene Töne aufzuweisen, welche mit dem Hauptone und seiner Octave leichter übereinstimmten, als die vorhingenannte Terz und Quinte.

Der einzige mögliche Ton wäre der, welcher in dem gedachten Zeitraume siebenmal fibrirte, denn alle übrigen Verhältnisse sind erschöpft.

Allein es versteht sich von selbst, dafs alsdann einer von den Tönen wegfallen müfste, die hier mit No. 1, 3, 5 und 8 bezeichnet sind, weil nur von vier Tönen die Rede ist. Und nun urtheile man selbst, ob in dem angenommenen Falle so viel Uebereinstimmung statt finden werde, als sich bei Fig. 5 bemerken läfst. Man sieht nämlich Fig. 5, dafs wenn No. 1 einmal fibrirt, No. 8 in demselben Zeitraume zweimal fibriren müsse, — wenn No. 1. zweimal fibrirt, so fibrirt No. 5. dreimal — wenn No. 5 dreimal fibrirt, fibrirt No. 8 viermal, — wenn No. 1 viermal fibrirt, fibrirt No. 3 fünfmal — wenn No. 3 fünfmal fibrirt, fibrirt No. 5 sechsmal, wenn No. 5 sechsmal fibrirt, fibrirt No. 8 achtmal.

Welche Uebereinstimmung! Und grade diese Uebereinstimmung ist es, welche den regelmäfsigen reinen Accord ausmacht, den man in der Musik mit dem Nahmen des harmonischen Dreiklangs belegt hat. *)

Man sollte ihn den harmonischen Vierklang nennen, möchte vielleicht irgend jemand sagen: allein in der Musik pflegt man die Octave wegen ihrer allzugenauen Uebereinstimmung mit dem Hauptone, mit eben dem Nahmen zu benennen, womit man den Hauptton benennt. Auf die Art braucht man nur den Nahmen von drei Tönen zu wissen, um alle Töne zu kennen, welche zu einem reinen Accorde gehören; und aus diesem Grunde hat man sich des Nahmens: harmonischer Dreiklang bedienen wollen.

Indem ich mich bemüht habe, meine Leser mit den Grundgesetzen der Harmonie bekannt zu machen, habe ich mir dadurch den Weg zu den folgenden Untersuchungen gebahnt, die nicht viel mehr als Resultate aus

*) Es ist hier noch nicht der Ort zu zeigen, welche besondre Harmonieen durch das Auseinanderrücken der Töne entstehen, wenn ich über die Grenzen einer Octave hinausschreiten, oder wenn ich statt einer vierfachen Harmonie mir eine fünf- oder mehrfache erlauben will.

dem vorhergehenden enthalten werden. Meine Absicht war, zu zeigen, woher es komme, dafs in den harmonischen und melodischen Vervielfältigungen der Töne eine so unbeschreiblich grofse Anmuth enthalten sey, dafs sogar das gemeinste Ohr dieselbe empfinden mufs, wenn es auch die Ursachen und Gründe davon nicht anzugeben weifs. Jeder Leser wird mir zugestehen, dafs vier gleich starke Töne viermal stärker auf unsre Nerven würken, als jeder einzelne von diesen Tönen. Ständen diese vier Töne unter einander im völligen Einklange, so dafs keiner davon weder höher noch tiefer von unserm Ohre empfunden würde, so müfste daraus eine Würkung entstehen, die unser Ohr wegen ihrer vierfachen Stärke nicht lange aushalten könnte. Zerstreue ich nun aber diese Töne, oder mache ich, dafs der eine höher, der andre tiefer klinge; bringe ich sie aber auch zugleich in ein solches Verhältnifs unter einander, dafs mein Ohr dabei die gröfste Uebereinstimmung fühle; so entsteht daraus die süfse Würkung, womit uns die Harmonie in der Musik zu bezaubern pflegt. Indem unser Ohr durch das gleichzeitige Anstimmen mehrerer Töne lebhaft gerührt werden mufs, wird es zugleich durch die unmerklichen Abwechselungen seiner Tonschwingungen auf eine so diätetische Weise geschont, dafs die Nerven nicht so früh erschlaffen können, als sie erschlaffen würden, wenn mit der nämlichen Stärke ein einziger Ton auf sie eindränge. Unser Ohr verträgt jedesmal nur einen gewissen Grad von Stärke des Tons, der von dem jedesmaligen Grade der Spannung unsrer Nerven abhängt. Alles, was diesen Grad überschreitet, mufs dem Ohre widrig und lästig werden, weil unsre Nerven das Bedürfnifs auszuruhn, eben so wohl empfinden, als das Bedürfnifs, gerührt zu werden.

Durch die Erfindung der Harmonie und Melodie hat man diesem doppelten Bedürfnisse abzuhelfen versucht. Und dieser Versuch ist so wohl gerathen, dafs er nach einer tausendfältigen Wiederholung immer noch die Probe ausgehalten hat. Von der Harmonie haben wir bisher gesprochen.

Aber auch die reinste Harmonie von Tönen würde unserm Ohre lästig werden, wenn sie ohne die geringste Abwechselung immer fortdauern sollte. Es ist daher nothwendig, uns mit den Regeln der Schönheit melodischer Tonverbindungen bekannt zu machen, deren Untersuchung wir, um auf einmal nicht zu viel zu sagen, unserm Leser bis auf einen bequemern Zeitpunct versparen wollen.

4. Nachrichten aus Briefen.

Paris den 15ten October 1792. Zwei kleine Operetten von einem Akte, *Parca* und *la chaumière*, haben in der vorigen Woche auf dem Theater *de la rue Feydeau* vielen Beifall gefunden. Das zweite Stück ist eine Fortsetzung des ersten. Das Gedicht von beiden ist von *Dumonstier*, der der französischen Bühne schon mehrere gute Stücke geliefert hat. Die Musik ist von *Gavaux*, Schauspieler bei diesem Theater. Das Accompagnement ist oft zu bunt und verworren, und selbst der Gesang hie und da unbestimmt und gesucht. In seinen frühern Arbeiten ist Herr *Gavaux* weit natürlicher und angenehmer. Es scheint, er hat hier den bizaren und überladnen Stil mancher neuen Italiäner nachahmen wollen und damit hat er sich offenbar Schaden gethan. Die Verfasser wurden indefs beide häufig beklatscht, und Madame *Scio* fand für ihre reine helle Stimme und Mad. *Le Sage* für die Annehmlichkeit und Leichtigkeit ihres Vortrags den gewohnten Beifall. Herr *Gavaux*, der in beiden Stücken die Rolle des Parca spielt, machte durch seinen vortreflichen Vortrag mehr als jemals den geringen Umfang und die Schwäche seiner Stimme vergessen.

— — Zu den vielen, seit der Revolution in Paris neuerrichteten Theatern kommt schon wieder ein neues: das *Theatre du Palais*, das in den nächsten Tagen eröfnet werden wird, und schon vor einigen Wochen eröfnet worden wäre, wenn nicht viele von den Leuten, die an den Maschienen und Decorationen arbeiten, als Freiwillige in den Krieg gegangen wären.

— Bei der grofsen Oper fängt man an zu bemerken, dafs seit einigen Monathen keine Opern von Gluck gegeben worden sind. Ewig schade wäre es, wenn der Hafs des Volks gegen die Königin, auf die Werke dieses Meisters, den sie nach Paris brachte und anfänglich gegen alle Cabalen in Schutz nahm, Einflufs haben könnte! Noch nie blieb das grofse

Operntheater, seitdem Gluck seine Opern hier gab, so lange ohne eine Vorstellung derselben.

So wenig auch der Krieg und die Revolution überhaupt den hiesigen Theatern bisher geschadet hat, so sehr leidet doch die Concertmusik darunter. Diese wurde vorzüglich von solchen Leuten unterstützt, die zum Hofe und der grofsen Hofwelt gehörten, oder in den Finanzen ihren Ueberfluss fanden. Das grofse Liebhaberconcert, das zuletzt von der *Loge olimpique* gehalten wurde und wohl das erste seiner Art in der Welt war, ist ganz eingegangen. Der eine Directeur desselben, der Graf *Dogni*, ehemaliger Intendant der französischen Posten, ist todt, und der andere, Herr *de la Haye*, ehemaliger *Fermier général*, lebt auf dem Lande eben so eingezogen und klein, als er ehemals in Paris grofs und verschwenderisch lebte. Die vornehmsten Virtuosen, die jene Concerte verherrlichten, haben sich auch von Paris entfernt, und zieren itzt manche königliche und fürstliche Capelle. Der Waldhornist *Punto* ist einer der wenigen, die man hier noch zuweilen in den Concerts und den Vorstellungen des italiänischen Operettentheaters hört.

Paris den 22sten October 1792. Im Theater *Italien* (d. h. das Französische Operetten-Theater) wird wieder ein neues Stück von der Composition des unerschöpflichen *Gretry* gegeben. Es heisst *Basile*, das Sujet ist aus dem *Don Quichot* genommen und von Sedaine bearbeitet. Es hat im Ganzen wenig Wirkung gethan, wiewohl die Musik eben nicht *Gretry's* unwürdig ist. Es sind einzelne Stücke darinnen, die an seine erste Originalität erinnern und noch immer Spuren von einer lebhaften Imagination zeigen. Mit jedem seiner späteren Stücke zeigt sich aber der Nachtheil vom Mangel an Studium der Kunst immer merklicher. Eine frische reiche Imagination und angestrengte Jugendkraft wissen in frühern Jahren manches so zu ersetzen und zu bekleiden, dass wenigstens der ungelehrte Kunstfreund ganz befriedigt werden kann. Wenn aber die Imagination zu erkalten anfängt und der auf seinen früherworbnen Lorbeern ruhende Künstler mit wenig Anstrengung erhalten möchte, was früh er in seiner vollen Kraft mit höchster Anstrengung erwarb, dann wird der Mangel an innerm Gewicht und an Correktheit überall so sichtbar, dass auch der Laie eine ihm freilich unerklärbare Leere und Kälte fühlt. Kommt nun noch der fatale Umstand dazu, dass der Künstler wähnt, jenen Mangel mit eitlem Aufhäufen hart und gelehrtklingender Harmonieen und Ausweichungen ersetzen zu müssen, und weiss er auch dieses nicht einmal mit ächter Kunstcharlatansklugheit anzugreifen, so leiden Ohr und Sinne bei jedem Zuhörer zwiefach, und man kann nur am Ende eines Stücks aplaudiren, weil man fühlt, man ist dem Manne, der so lange und so viel zur Belustigung des Publikums beitrug, Dank schuldig.

Gotha den 1sten November 1792. Zur wahren Freude aller Musikfreunde ist hier wieder für diesen Winter ein angenehmes Liebhaberconcert zu Stande gekommen, welches Herr *Schlik*, der vortreffliche Violoncellist, und seine Frau, die unter ihrem Geburtsnahmen *Strinazachi* berühmte, gar liebe treffliche Violinistin, mit ihren seltnen Talenten verschönern. Wir haben hier so viele brave Künstler und Künstlerinnen, die bei Hofe, seitdem uns der unersetzliche Capelldirector *Benda* verlassen hat, und seitdem der Capellmeister *Schweizer* todt ist, fast gar nicht gebraucht werden. Ein trauriger Umstand, der um so empfindlicher für die herzogliche Capelle seyn muss, da die regierende Herzoginn eine ächte Kennerinn und Freundin der Tonkunst ist. Der glückliche Umstand, dass der Herzog in London an den Händelschen Meisterwerken Geschmack gefunden hatte, liess uns eine neue schöne Epoche für die Tonkunst hoffen, die um so wichtiger und wohlthätiger für die Kunst selbst seyn müsste, da eine lange und aufs äusserste getriebene Abweichung vom grofsen ächten Geschmack, die Rückkehr zum verlassenen guten Wege vorzubereiten und doppelt wünschenswerth zu machen scheint. Wir hoffen noch immer! —

Der Capelldirector *Benda* fährt fort, sein ganz von der grofsen Welt abgezogenes stilles philosophisches Leben in der schönen Gegend bei Ronneburg im Altenburgischen zu leben. Gerne gönnen wir ihm die süsse Ruhe nach langem thätigem rühmlichem Leben, und hoffen, er wird uns am Ende auch die schönen Früchte, die diese selbstgewählte Ruhe hervorbringen muss, geniessen lassen.

Paris den 5ten November 1792. Das neueste Product auf dem *Theatre de la rue Feydeau* ist der *Sabinenraub* von *Piccard*; ein ziem-

ziemlich lebhaftes Stück *en vaudevilles.* *) Die Römer, die eben ihre Stadt erbaut, auch schon Weinberge haben, die eine gute Einsammlung verheissen, haben noch keine Weiber; ihre Nachbaren, die Sabiner, haben Weiber, aber keinen Wein. Ein Sabinergreis, der den Wein besser geniessen kann, als die Weiber, schlägt einen Tausch vor. Die Römer laden die Sabiner zu einem Feste. Diese kommen mit ihren Weibern. Man giebt den Männern hinlänglich Wein zum Einschläfern, den Weibern gerade genug, um ihre Imagination zu beleben.

Eine Rivalität zwischen Romulus und Tullus, einem jungen Schäfer, die beide die Tochter des Tatius lieben, thut keine Wirkung auf dem Theater. Nach einem sehr wohl vorgestellten Gladiatorkampfe, verfolgen die Römer, die die sabinischen Männer im Schlaf versunken sehen, die Weiber, die vor ihnen fliehen. Die Sabiner erwachen und folgen ihnen. Alles greift zu den Waffen. Die Weiber schlagen sich ins Mittel, und das Stück endet mit dem bereits vorgeschlagenen Tausch.

Bei der ersten Vorstellung haben einige gedehnte Stellen und einige Unordnungen in der Ausübung der Wirkung geschadet. Die Munterkeit und der Geist vieler Gesänge, und die Rolle eines alten betrunkenen Sabinerministers, werden das Stück gewiss beliebt machen. Die Gesänge sind gut gewählt; nur müsste die viel zu ernsthafte und traurige Anrufung der Römer bei der Statue des Mars sehr abgekürzt, wo nicht gar weggelassen werden. Der Gesang Amors und der Venus am Ende des Stücks war auch weder von Seiten der Musik noch der Poesie so interessant, als es in dem Momente seyn könnte und müsste.

Neapel den 15ten September 1792. — — — Die Operetten, die in der letzten Zeit hier das meiste Aufsehen gemacht haben, sind: *Il fanatico in berlina, o sia la locanda*, mit Musik von *Paisiello*; *Il Poeta di Campagna* von *Guglielmo* und *le trame Spiritose* von *Tritto*. **) Paisiello, der was die Ausarbeitung anbelangt zwar immer mehr auf seinen Lorbeern zu ruhen beginnt, bleibt durch seine angenehmen Melodieen und oft glücklichen lebhaften musikalischen Schilderungen immer noch der Liebling des neapolitanischen Publikums und des Hofes. Guglielmi wendet augenscheinlich mehr Sorgfalt auf die Ausarbeitung seiner Operetten; er arbeitet auch mit mehr Ruhe und stiller Musse, indem er fast beständig auf einem kleinen Landhause vor der Stadt wohnt. Er ist ein gar lieber heiterer Alte; und wenn man ihn gesehen und gesprochen hat, wundert man sich nicht mehr über die Annehmlichkeit und Frische, die seine Melodieen noch immer haben. Der vorjährige Aufenthalt der verwittweten Herzogin von Weimar, von der er noch immer mit Begeisterung spricht, und die ihn, durch ihre schönen kleinen Concerte, die sie fast täglich gab, angenehm beschäftigte, hat den lieben Alten um viele Jahre wieder verjüngt.

5. RECENSIONEN.

Sammlung deutscher Gedichte, in Musik gesetzt von G. C. Grosheim. Bei B. Schott in Mainz. Kostet 1 Fl. 12 Xr.

Die Melodieen dieser Lieder sind voll Innigkeit und rührender Naivität und wenn Hr. G. sich noch die Mühe geben wird, sie von Seiten der Behandlung der Poesie correkter zu machen, so werden mehrere dieser Lieder unter die besten deutschen Gesänge zu zählen seyn. Am häufigsten verstösst Hr. G. gegen die Interpunction. Man findet häufig halbe und ganze Cadenzen, da wo der Sinn des Verses noch nicht vollendet ist, der Vers oft nicht einmal einen Abschnitt hat. Wie z. B. Seite 2, Takt 4. S. 5, T. 2 und 4. S. 10, T. 4 und 8. S. 14, T. 4 und 8. S. 18, T. 4 und 12 (ohne diesen Fehler wäre dieses Lied überaus schön!)

Vorzüglich gefallen haben dem Rec. die Lieder S. 3 und 4 (bis auf die Wiederholung

*) Das heisst: ein Stück, das aus lauter bekannten Volks- und Operettenmelodieen zusammengesetzt ist, denen neue, ein Ganzes formirende, Texte untergelegt worden.

A. d. H.

**) Wer die obengenannten Operetten zu haben wünscht, beliebe, sich deshalb an die neue Berl. Musikhandlung zu wenden.

D. H.

des vierten Verses, die nur ein Nothbehelf ist). S. 6, 9, und 12 (bis auf den empfindungswidrigen Fall der Melodie über dem vierten Vers). S. 13. Wo aber die an sich sehr schöne Melodie über dem fünften und sechsten Vers die Empfindung irre leitet; sie ist wie ein Blick in vergangene Seeligkeit, und soll doch nur das melancholische Gemälde vollenden helfen. S. 18 und 20. Hier wäre aber zu wünschen, dass der Componist, besonders in Rücksicht der übrigen Strophen, den, auch für ein Lied überall zu frappanten Fall am Schlusse zu vermeiden, oder zu mildern gesucht hätte.

Ganz misslungen scheint dem Rec. nur das Vaterlandslied S. 16, das aus einem Stück einer ziemlich gewöhnlichen italiänischen Arie besteht. Das Gegenstück S. 17 ist besser, doch ist dem Rec. die weiche Tonart und die Bassbewegung, deren sich der V. auch schon in einigen Liedern bedient hat, etwas anstösig.

Der Rec.' nahm es mit diesen Liedern, die an Interesse manche correctere Sammlung weit übertreffen, so genau, weil er mit wahrer Freude in Hrn. G., von dem er bisher nichts gekannt hat, einen vielversprechenden deutschen Liedercomponisten erblickt, der es sich selbst und dem Publikum schuldig ist, bei seinen künftigen Arbeiten alle Mühe anzuwenden, um ihnen auch Correctheit und Vollendung zu geben.

J. F.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Forte Piano composées par A. E. Müller. Offenbach, chez J. André. Prix $2\frac{1}{2}$ *F.*

Mit recht frohem innigem Genuss ist Rec. dem schönen vollen Strohme der Empfindung und der Imagination des Componisten dieser Sonaten gefolgt, die sich unter sehr vielen neuern Claviersachen gar sehr zu ihrem Vortheile auszeichnen. Es sind ganze Sätze in diesen Sonaten, die an Erfindung und Ausführung selbst einem Clementi Ehre machen könnten. Sie verrathen auch einen sehr feurigen und empfindungsvollen Clavierspieler aus der Clementischen Schule. Was Rec. am meisten daran erfreut hat, ist das Bestreben, bei grossem Reichthum, der oft Ueppigkeit erzeugt, und bei unaufgehaltnem Fortströhmen des Gesanges und der reichhaltigen Figuren, nach Correktheit und Einheit. Dieses ächte Künstlerstreben giebt die sichere Aussicht, dass H. M. dem grossen und kleinen musikalischen Publiko einst mehr seyn und bleiben kann, als unser *Pleyel;* der durch seine ersten glücklichen Nachahmungen Haydnscher Sätze, dem grossen leichtgläubigen Publico weit mehr versprach, als er gehalten hat. Dessen angenehmes Talent man schon geneigt war, mit Hayd'ns Originalgenie zu vergleichen, und von dessen Künstlerverdienst fast nur noch die Hofdamen und Musikhändler sprechen. Apollo behüte Hrn. M. für Hofdamen- und Musikhändlergunst!

Zweiter musikalischer Blumenstrauss. Im Verlage der neuen Berl. Musikhandlung. Preis 16 Gr.

Es giebt für einen gefühlvollen Menschen so manchen süssen Augenblick im Leben, wo sein von mannichfacher Empfindung durchbebtes Herz so gerne ausströmen möchte, und wo er sich nach einem Medium umsieht, um seine Gefühle, mit welchen er, sollen sie in ihm verschlossen bleiben, nichts anzufangen weiss, in irgend ein anderes lebendiges Wesen, und, hat er das nicht, in ein lebloses überzuleiten, das ihm den reinen Nachhall seiner Empfindungen wieder gebe. Da ist nun nichts Süssers und Willkommneres, als ein Lied voll Einfalt und Naturempfindung zur Hand zu haben, das man, ohne dabei an einen Mangel durch Kunstgepränge verfehlter Wahrheit erinnert zu werden, in sein Klavier hinein singen kann. Lieb und angenehm muss uns daher jede mit Sorgfalt gewählte Sammlung von Liedern seyn, die, indem sie reine, edle Verse ächt und schmucklos darstellen, des Stoffs zu Gedanken und Empfindungen so viel darbieten. Nichts von musikalischen Dingen lässt sich sobald begreifen, verstehen und nachsingen, und nichts vermag so leicht von Mund zu Mund, von Herzen zu Herzen überzugehen, als ein gutes Lied. Aber der Kunstkenner und jeder, wer sich in dieser Gattung versucht hat, weiss auch, wie schwer es ist, ein so leicht übersehbahres Ganze, in welchem eben darum vorzüglich Klarheit, Einheit und Vollendung seyn muss, und worin sich sobald die nachfolgenden Strophen mit dem Gesange der ersten überwerfen, in einem leichten Guss darzustellen, so dass nichts leichter, als ein solches Lied, wenn es einmal da ist, sich singen lasse, und dass es scheine, als sey es, ohne die Kunst um Rath zu fragen, lediglich bei der mütterlichen Natur bestellt. Aber die Natur ist eine gute und vernünftige Mutter, und gewährt so was nur

ihren bessern Kindern, die es sich um ihre Gunst durch Anstrengung sauer werden lassen. Es gehört schon eine geübte Hand dazu, um ein Lied zu machen, dem man es ansehe, daſs es nicht zwecklos hervorgeklimpert sey, und nicht Worte und Musik einstweilen nur neben einander fortschlendern, ohne sich weiter einander anzugehen. Es setzt vielmehr ein leises und richtiges Gefühl der herrschenden Empfindung, und des Sinnes im Liede, des poetischen Numerus und Wohlklangs, der oratorischen und musikalischen Deklamation und Recitation, Bekanntschaft mit der eigenthümlichen Oekonomie in der Begleitung eines Liedergesanges und mit noch manchem andern voraus, wovon so viele nichts ahnden, die da glauben: ein Lied sey ja nur eine Kleinigkeit, und man könne sie zu Dutzenden frisch weg schreiben.

Aber wer z. B. nur bei dem einzigen kleinen Liedchen von *Kunzen: Habt ihr gesehn ein' Lilie*, nicht fühlt, wie viel eigenthümlicher Geist und Verläugnung seiner selbst gleichsam dazu gehört, um solche heimliche, so scheinbar sich selbst ohne Begleitung überlassene Melodie zu erfinden, der hat noch nie ein wahres charakteristisches Lied, das sein wäre, mit sich herumgetragen, und sollte er auch ganze Massen von Liedern dem Publikum schon zugeworfen haben, oder, so Gott will, fürohin noch zuzuwerfen gedenken.

Obige Gedanken glaubte Rec. einmal auf so angenehme Veranlassung, als gegenwärtiger Blumenstrauſs ihm gab, hier äuſsern zu müssen, um auch sein Urtheil über denselben, wo möglich dadurch um so vollgültiger zu machen, wenn er von demselben aus voller Ueberzeugung behauptet: daſs er der wahren, treflichen und meisterlichen Lieder nicht wenige enthalte, die allen Anforderungen der Kritik vollkommen entsprechen; ja daſs kein einziges darin sich finde, das nicht seinen Platz mit Ehren verdiene.

Die Komponisten, welche Beiträge dazu, — es sind ihrer zwei und zwanzig — geliefert haben, sind *Gluck*, *Reichardt*, *Schulz*, *Kunzen*, *Hiller*, *Spazier*, *Wessely*, *Seidel* und *Grönland*. Die Gedichte sind von *Goethe*, *Hölty*, *Herder*, *Voſs*, *Matthisson*, *Jacobi*, *Fr. v. Klenke*, *F. W. A. Schmidt*, *Gallisch* und *Hermann*.

Wenn Rec. nach seinem Gefühl bestimmen soll, welche Kompositionen ihm am mehrsten zum Herzen sprechen, so sind es die von *Reichardt*, S. 10, 14, 20; von *Kunzen*, S. 36, 40, 44; von *Schulz*, S. 32; die beiden süſsen und einfachen Gesänge von *Spazier*, S. 22 und 28; besonders das Ständchen, wo der Tonfall im Basse des dritten Takts gar sehr romantisch klingt und uns ganz an den Harfner aus der Minnezeit erinnert; ferner die Deklamation von *Gluck*, die einige hinzugefügte Begleitung fordert, wenn sie nicht etwas zu leer bleiben soll, und überhaupt frei vorgetragen seyn will; das von *Grönland* S. 16; und das Opferlied an Zeus von *Seidel*, das nur nicht den gar zu christlichen Choralschluſs haben sollte.

Der Stich ist nicht so rein und richtig ausgefallen, wie im vorigen Jahre; indessen lassen sich einige Noten, die nicht ganz auf der Linie stehen, und zuweilen nicht genau unter einander gesetzt sind, leicht herausfinden.

zr.

Seize Chorals, composés par Mrs. Reichardt, Gürrlich, Zelter, Kunzen etc. (sind in der neuen Berl. Musikhandlung für 12 Gr. zu haben.)

Es ist ganz wahr, was auch mit andern Worten in dem Vorbericht zu diesen Chorälen angedeutet wird, welche die ersten sind, die man für die französischen Gemeinen in den Brandenburgischen Staaten komponirt hat, und die nun bereits in Berlin und Potsdam eingeführt sind: daſs an der traurigen Monotonie der bisherigen geistlichen Gesänge in franz. Kirchen vorzüglich mit die vielsylbigten Zeilen Schuld sind, die gar keine Energie der Melodie zulassen. Wer kann sich etwas Oederes und Einförmigeres von musikalischen Producten denken, als einen tief nach unten zu langsam fortschleichenden französischen Psalm, wo jede Silbe weit ausgereckt wird und worin nichts von der Stelle will? Es würde fast unbegreiflich scheinen, wie die lebhafte gallische Nation in ihren Kirchen solchen unschmackhaften und schwerfälligen Sang so viele Jahrhunderte hindurch hat dulden mögen, wenn man nicht wüſste, *que les extrémités se touchent.* Wenn ich eine Vermuthung wagen dürfte, so möchte ich diese Gewohnheit aus der Geschichte der Entstehung des Kirchengesanges in der gallikanischen Kirche herleiten und erklärbar finden. In des *Le Beuf Traité historique et pratique sur le Chant ec-*

clesiastique steht nehmlich eine Stelle, woraus erhellet, dass die ersten Gesänge, die man in Kirchen einführte, luxuriöse heidnische Gesänge auf heilige Worte gelegt waren; und es könnte leicht seyn, dass man, um dem Heidenthum endlich ganz aus dem Wege zu gehen, alle auch noch so geringe Lebhaftigkeit der Melodieen habe vermeiden wollen. Die Stelle ist diese:

> *Les chants de Paganisme, qui étoient sur des paroles dangereuses, ont été placés il y a peut-être plus de mille ans* (Le Beuf schrieb 1741) *sur des paroles de nos Poëtes sacrés, surtout les trois derniers jours de la semaine sainte, afin de faire oublier les restes du paganisme de ce tems-là; l'on se servoit au commencement de la voix des enfans pour toucher les coeurs des fidèles par les chants amoureux et tendres.*

Dies wird mir noch wahrscheinlicher aus einer Anspielung, die ich einmal in einem paar alten Charteken von *Raphael Volaterranus* und *Gaudentius Brixiensis* gelesen zu haben mich erinnere. Die gallikanische Kirche ist eine der ältesten, und die ältesten Antiphonien schreiben sich mit aus derselbigen her; *Remi von Auxerre*, der Abt von *Cluny*, *St. Odon*, *Estienne*, *Bruno*, Bischof von Toul, beschäftigten sich damit schon im neunten, zehnten und eilften Jahrhundert.

Nun das bei Seite; so ist es eine angenehme Erscheinung, dass man nach grade bei uns anfängt, sich dem melodieusern deutschen Kirchengesange zu nähern, und in diesen vorliegenden Proben wird alles geleistet, was man für so vielsylbige Choräle, als diese doch noch sind, verlangen kann. Es lässt sich ohnehin schon vermuthen, dass von Männern, wie *Reichardt*, *Kunzen*, *Zelter* und auch von dem geschickten und braven Tonkünstler, dem Organisten und Kammermusikus in Berlin, Hrn. *Gürrlich*, etwas vorzügliches auch in dieser Gattung werde geliefert worden seyn.

Rec. scheint es indessen, dass im zweiten und dritten Choral theils die Melodie für den Chorton an einigen Stellen zu hoch liege, (sie geht bis ins zweigestrichne g) theils dass in diesem letztern, im dritten und vierten Verse, die Harmonie mehr getheilt, bessere Wirkung thun würde. Uebrigens sind die Bässe meist überall gut und körnig angelegt, und gehen in ernsten grossen Schritten dahin, wie es auch recht ist.

C. S.

Conr. Gottl. Antons Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebräischen Gesänge und Tonstücke zu entziffern. (Im neuen Repertorium für biblische und morgenländische Litteratur von Paulus. 1. Th. Im zweiten und dritten Theile werden aus der Theorie selbst nur Folgen gezogen, die den Musiker nicht weiter interessiren. *)

Es ist eine dem Talmud gleichzeitige Tradition, dass die Accente ehedem musikalische Tonzeichen gewesen sind. Anton wagte daher die Enträthselung der hebr. Musik, weil man bei einer harmonischen Composition annehmen darf, dass die letzte, auch wohl die erste Bassnote den Grundton anzeige, und weil bei einer unrichtigen Enträthselung musikalischer Noten unmöglich durch blinden Zufall auf richtige harmonische Fortschreitungen gegründete Melodieen entstehen können. Ein einziger musikalischer Accent bezeichnete bei den Hebräern eine ganze musikalische Phrase. Indessen zeigen sie bisweilen nur einzelne Töne an, wenn z. B. eine einzige Sylbe zwei Accente hat, ein Umstand, der für die musikalische Bestimmung derselben und für die Bekanntschaft der Hebr. mit dem figurirten Gesange spricht. Wenigstens wollten die Masorethen (talmudischen Gelehrten) durch die von ihnen erfundenen Zeichen die zu ihrer Zeit noch bekannten Melodieen vor dem Untergange verwahren. Zum Leitfaden bei der Aufsuchung der Melodieen dienet die bei Setzung der sogenannten trennenden Accente (Zeichen eines ganzen oder halben Schlusses) genau beobachtete Ordnung. Da *Silluk* mit dem *Soph Pasuk* am Ende der Strophen und ganzer Lieder steht, so muss er den Grundton anzeigen. Denn nur in diesem findet das Ohr die gehörige Beruhigung. In den wenigen Psalmen, in welchen nur zweierlei Schlüsse vorkommen, wechselt der erwähnte Schlussaccent bloss mit dem *Atnach*. S. Psalm 114. Dieser muss also den ersten mit dem Grundtone im ersten Grad verwandten Ton,

---

*) Wir halten heute aus Mangel an Raum die Fortsetzung der Rec. über Forkels Geschichte der Musick zurück, und geben diese Rec. über Hrn. Antons Versuch lieber vorher, weil der Rec. jenes Werks sich darauf bezieht.

D. H.

alſo in C den Ton G anzeigen. In denjenigen Pſalmen, in welchen dreierlei Schlüſſe vorkommen, ſchlieſst ſich der erſte Satz auch bisweilen ſchon in der erſten Strophe mit dem *Merca;* dieſer muſs alſo den zweiten mit dem Grundtone im erſten Grad verwandten Ton, d. i. in C den Ton F. anzeigen. — Ein zweiter Leitfaden iſt die doppelte Accentuation desſelben Liedes, nämlich die poetiſche und proſaiſche. Vergl. Pſ. 18 mit 2 Sam. 22; Pſ. 96 und 105 mit 1 Chron. 16. Ganz unveränderte Stellen ſind nicht nach zwei ganz verſchiedenen Melodieen geſungen worden. So haben Pſ. 14, 1 - 4, 7 und Pſ. 53, 1 - 5, 7 beinah einerlei Worte und einerlei Accente. Nur Pſ. 53, 6 muſste ſich die Melodie mit den Worten zugleich abändern. Die poetiſchen Accente ſind gleichſam der bezifferte Baſs. —

Die *poetiſchen verbindenden* Accente, die keinen eigentlichen Schluſs anzeigten, waren nun:

1) Munach, das Zeichen des harmoniſchen Dreiklangs auf der Tonika; er bedeutet alſo in einem Stücke aus C dur den Dreiklang C dur. Ueber einer Sylbe zeigt er einen in der obern Octave liegenden Ton aus dieſem Dreiklange an.

2) Mahpach = Dreiklang der Oberdominante, alſo in C den Dreikl. G.

3) Merca = Dreikl. der Unterdominante, d. i. F dur in C dur.

4) Zerach = Dreikl. der Secunde vom Grundton, in Dur - und Molltonarten, und zwar in einer niedern Lage, d. i. D moll in C dur; (ehedem B dur.)

5) Radma auch der Dreikl. der Secunde vom Grundton in Durtonarten, und zwar in C dur entweder D moll oder D dur in einer höhern Lage; in Molltonarten der Dreikl. auf der Septime, weil er mit dem Pſik vergeſellſchaftet einen wirklichen Schluſs macht z. B. Pſ. 2, 12 und einer Molltonart der Schluſs in die Sekunde zu fremd iſt.

6) Schalſcheleth = Dreikl. der Terz, alſo E moll in C dur.

7) Der hinten ſtehende Tiphcha hat mit dem vorderſten einerlei Bedeutung; er zeigt den Dreikl. der Sexte, folglich in C dur Dreikl. A an. —

Die *trennenden* Accente, welche die Schlüſſe der Strophen, der Sätze, oder die Cäſuren, oder ſich auf eine andere Art auszeichnende Dreiklänge andeuten, ſind:

1) Silluk mit dem Soph Paſuk = Schluſs in den Grundton, alſo in C dur entweder einen wirklichen Schluſs in C dur, oder doch einen Schluſs in C, als Quinte von F dur.

2) Atnach = Schluſs in die Oberdominante.

3) Merca mit Mahpach = Schluſs in die Unterdominante.

4) Rebhia = Dreikl. der Sexte vom Grundton.

5) Der vornſtehende Tiphcha iſt auch das Zeichen entweder eines wirklichen Schluſſes in die Sexte vom Grundton oder in die Quarte der Sekunde, und zwar in einer tiefern Lage.

6) Sarka, wenn er nachſteht, ein Schluſs in die Mediante, als Quinte von der Sexte, oder einen wirklichen Schluſs in die Mediante.

7) Paſer in Durtonarten entweder einen Schluſs in die Sekunde oder in die Quinte von der Oberdominante, in Molltonarten einen in die Septime.

8) Gereſch = Dreikl. der Unterdominante in der obern Lage. —

Uebrigens getraut Hr. Anton ſich nicht, zu behaupten, daſs die Hebräer ſich in den frühſten Zeiten aller dieſer Accente bedienten, da ſie anfangs mit ſieben auskommen konnten.

Man findet unter den Phöniciſchen Alphabeten, deren einem das alte hebräiſche ähnlich war, Eines, in welchem die erſten Buchſtaben mit ſechs oder ſieben hebr. Accenten unläugbare Aehnlichkeit haben. S. Eichhorn Einleitung ins alte Teſtam. Th. 1, zweite Tafel.

Dieſe Aehnlichkeit wird nun gezeigt, und zugleich die muſikaliſche Bedeutung der ſieben Buchſtaben in Vergleichung mit eben ſo viel Accenten feſtgeſetzt.

Merca, aus dem Aleph entſprungen = Dreikl. F. in C dur.

Terach, ähnlich dem Buchſtaben ע = ehedem B dur, hernach D moll.

Gimel, auf den Paläſtiniſchen Münzen dem umgekehrten Tiphcha ähnlich = A moll.

Daleth, umgekehrt dem Paſer ähnlich = Dreikl. D.

He, ähnlich dem Mahpach = G dur.

Vau iſt, die veränderte Lage abgerechnet, dem Sarka ähnlich = Quintſextenaccord, mit e im Baſſe.

Sain, der zum Soph Paſuk gehörige Silluk = der ganze Schluſs in C dur.

Es lag alſo in dieſen ſieben Buchſtaben dieſe richtig fortſchreitende Tonleiter von Dreiklängen

c	d	e	f	g	g	f	a	g
a		cis	d	d		c	f	e
f	f	a	a	b	b	a	c	c
f	B	A	d	g	e	f	f	c

Zuletzt zeigt Hr. Anton noch, dafs auch die Uebereinstimmung der arabischen Zahlen mit der bei der Scala der Dreiklänge zu Grunde liegenden Scala für seine richtige Entzifferung der Accente bürge. *)

F. H. G.

6. Noch einige merkwürdige Stellen von und über D. Martin Luther.

„Was soll ich sagen von der Menschenstimme, gegen welche alle andere Gesänge, Klang und Laut gar nicht zu rechnen sind? Denn dieselbe hat Gott mit einer solchen Musica begnadiget, dafs auch in demjenigen seine überschwengliche und unbegreifliche Güte und Weisheit nicht kann noch mag verstanden werden.“

Wider die Verächter des Gesanges sagte er einmal: „der Teufel treibet solche Leute wider die Natur, welche Natur allein Gott dem Schöpfer aller Creaturen mit solcher edlen Gabe, der Music, dienen, ihn ehren und loben sollte. Allein es werden diese ungerathenen Kinder und *Wechselbälge* durch den Satan dazu getrieben, dafs sie solche Gabe Gott dem Herrn nehmen und rauben, und dem Teufel, welcher ein Feind Gottes, der Natur und dieser lieblichen Kunst ist, damit dienen.“ *(Encomium Musices.)*

Von dem mehrstimmigen Gesang schreibt er höchst naiv und herzlich, und mit wahrer Kindlichkeit, mögte man sagen, folgendergestalt:

„Wo die natürliche Kunst durch die Musik geschärfet und probiret wird, da siehet und erkennet man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nicht begriffen, noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes, in seinem wunderbaren Werke, der Musica, in welcher vor allen das seltsam und zu verwundern ist, dafs einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte Weise oder Tenor gleich als mit jauchzen, gerings herumb um solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbe Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und *gleich einem himmlischen Tanzreihen führen*, *freundlich einander begegnen* und *sich gleich herzen und lieblich umfahen*; also dafs diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch beweget werden, sich defs heftig wundern müssen und meinen, dafs nichts Seltsamers in der Welt sey, denn solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. — Wer aber (setzt Luther ein wenig kräftig hinzu) dazu keine Lust hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das mufs wohl warlich ein grober Klotz seyn, der nicht werth ist, dafs er solche Musica, sondern das wilde Eselgeschrey, oder der Hunde und Säwe Gesang und Musica höre. *(Encom. Mus.)*“

„Ich bin gar nicht der Meinung, dafs durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche vorgeben; sondern ich wollte alle Künste, *sonderlich die Musica*, gern sehen im Dienste defs, der sie gegeben und geschaffen hat.“ (Vorrede zu seinen Liedern.)

Viel falscher Meister jetzt Lieder tichten,
Siehe dich für, und lern sie recht richten,
Wo Gott hin bawet sein Kirch und sein Wort,
Da will der Teuffel sein Mittrug und Mordt.
(Ebendas.)

Und nun stehe noch das Zeugnifs des gleichzeitigen sächsischen Kapellmeisters *Walther* über Luther hier, was wohl wenige unserer Leser sonst zu sehen bekommen dürften.

„So weifs und zeuge ich wahrhaftig, dafs der heilige Mann Gottes, Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral vnd Figural-Gesange grosse Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, vnd oftmals gesehen, wie der thewre Mann von singen so lustig vnd frölich im Geiste ward, dafs er des singens schier nicht köndte müde vnd satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wufste. Denn da er die deutsche Messe

*) Was man in dieser Abhandlung am meisten vermisset, ist eine deutliche Anzeige des regulativen Princips, das Hrn. Anton bei Bestimmung der musikalischen Bedeutung der Accente geleitet hat. Man sieht nicht, warum er, die drei Schlufsaccente ausgenommen, jedem andern gerade diese und keine andere Bedeutung giebt. Diese Bedeutung scheint ganz willkührlich, und es scheint, dafs ein blofs zufälliges Zutreffen musikalischen Zusammenhang gebe.

zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürsten zu Sachsen, vnd Herzog Johansen, hochlöblicher Gedächtnüss, seiner Churfürstl. Gnaden der Zeit alten Singmeister, *Ehrn Conrad Rupff*, vnd mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumahlen von den Choral-Noten vnd Art der acht Ton Unterredung mit uns gehalten, und beschliesslich hat er von ihm selbst die Choral-Noten *octavi toni* der Epistel zugeeignet, und *Sextum tonum* dem Evangelio geordnet, und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir *Sextum tonum* zum Evangelio nehmen. Und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir *octavum tonum* zur Epistel ordnen. Hat auch die Noten vber die Episteln, Evangelia und vber die Wort der Einsetzung selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen; und hat mich drei Wochen zu Wittenberg aufgehalten etc. Und siehet und greiffet man augenscheinlich, wie der heil. Geist im Herrn Luthero, welcher itzo die deutschen Choralgesänge meistentheils getichtet und zur Melodey bracht, selbst mit gewirket, so dass er alle Noten auf den Text nach den rechten Accent und Concent so meisterlich wohl gerichtet hat. Und ich auch die Zeit seiner Ehrwürden zu fragen verursachet ward, woraus und woher sie doch diess Stücke oder Unterricht hatten: Darauf der thewre Mann meiner Einfalt lachte und sprach: Der Poet *Virgilius* hat mir solches gelehret, der also seine *Carmina* und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann. Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten."

Ob der Mangel des Studiums der Dichter und der Prosodie und Rythmik überhaupt nicht auch noch heut zu Tage grossen Antheil an der verkehrten Artikulation der Melodieen zu Texten haben mag?

C. S.

7. Magia harmonica. *)

Bestehend in folgenden ganz besonderen Musikstücken.

1) Ein Menuet auf die Violin. Die Prim spielt von oben herunter, die Secund von unten hinauf.

2) Ein gestimmtes Trompetten-Stück.

3) Rousseaus Stück von drei Noten in einem französischen Liede.

4) Rousseaus *Air suisse appellé le Rans-des-Vaches.*

5) Zwei ganz besondere Stücke für Canarien-Vögel. In dem ersten lehrt man einen Vogel die Prim, in dem zweiten die Secund zu pfeifen, dergestalt, dass, wenn einer dieser Vögel auch erst in der Mitte oder weiter, als den ersten Takt sein Stückgen anfinge, der zweite Vogel, er mag anfangen wo er will, doch harmonisch accompagniren wird.

6) Ein harmonisches Würfelspiel, mittelst welchem man einen Menuet, Violin, und Bass componiren kann, ohne die Noten zu verstehen, und die Music zu wissen.

7) Dass eine Violin den Ton einer Trompette von sich giebt.

8) Ein Stück Prim, und Secund auf einer einzigen Violin, und zwar durch zwei Personen gespielt.

9) Ein Stück das hinter dem Rücken gespielt wird.

10) Zwei Stück von zwei Personen, bei welchen die Prim auf einer Violin auf gemeine Art, und die Secund gegen über mit verkehrter Hand spielt.

11) Quartetto auf die Violin eingericht, welches, ohne auf dem Instrument zu fingern, von vier Personen gespielt wird. Von *Martinez.*

12) Ein zweites Quartetto von eben dieser Art. Von *Roller.*

13) Russische Jagd-Music, welche in *extenso* sowohl in musikalischen Auffätzen, und Noten, als dazu weitläuftiger Beschreibung von Grafen Nareskin in Petersburg erfunden, und einer hohen Standes-Person den 23sten December 1733 überschickt worden.

*) Dieses Kunststück-Verzeichniss, dass uns als von einer wirklich existirenden und zum Kauf angetragenen Sammlung eingesandt worden, ist zu merkwürdig in seiner Art, als dass wir es unsern Lesern nicht mittheilen sollten. Wir lassen es buchstäblich hier abdrucken. Eine Stelle aus einer vor zwanzig Jahren erschienenen Kantischen Schrift mag es geleiten.

14) Solo auf die Violin, bei welchem die A Seite an der D Saiten Stelle, und die D Saite an der A Saiten Stelle gekreutzt werden, doch so, dass die zweite Saite ihre ordinaire Stimmung, und die D Saite ihre ordinaire Stimmung beibehalten.

15) Drei musicalische Stücke mit Accompagnement auf einer einzigen Violin.

16) Ein verstimmtes Mozartisches Solo auf der Violin.

17) Mehrere Menueten auf einer einzigen Saite.

18) Ein Stück nur auf Einer Saite gespielt, und der Bogen schief gehalten, wodurch ein harmonisches Pfeifen erreichet wird.

19) Ein sonderbar musicalisches Stück, welches auf dem Clavier, der Violin, und dem Bass, und zwar auf verschiedene Arten kann gespielt werden.

20) Menuet 1 kann nach belieben umgekehrt gespielt werden, und wird doch das nemliche seyn.

21) Menuet 2 ist das vorhergehende, verkehrt aber wird sich ein ganz anderes zeigen.

22) Menuet 3. Drehet man dieses um, so findet man den zweiten Theil.

23) Menuet 4. Violin No. 4 und 5 kann man in zwei Partien spielen, einer die Violin bei dem 𝄞 Schlüssel, und einer den Bas bei dem 𝄢 Schlüssel.

24) Auf der Bassgeige und Violin zugleich zu spielen.

25) Besonders gebogenes Papier, welches gleich Anfangs einen Haufen Noten vorstellt, und nachgehends, wenn das Papier neuerdings gebogen wird, und die Noten dadurch verdeckt sind, eine Schrift zum Vorschein bringt.

26) Der allzeit fertige Polonoisen- und Menueten Componist.

27) Ein Violin Solo, das zur Helfte unter den vier Saiten gespielt wird. Von *Lollj.*

28) 80 andere künstliche Stücke, die man Weitläuftigkeiten zu erspahren, nicht anzugeben vermag, und theils als Flöten, Chalumeau, sich selbst accompagnirend, Pizzicato, *Su una Corda*, Wachtel, Kuckuck, und mehrere sonderliche Dinge durch ganz besondere Accorde darstellt.

Eine Stelle aus Kants Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.

Es ist ein gewisser Geist der Kleinigkeiten *(esprit des bagatelles)*, welcher eine Art von feinem Gefühle anzeigt, welches aber gerade auf das Gegentheil von dem Erhabenen abzielt. Ein Geschmack für etwas, weil es sehr künstlich und mühsam ist, Verse, die sich vor- und rückwärts lesen lassen, Räthsel, Uhren in Ringen, Flohketten etc.; ein Geschmack für alles, was abgezirkelt und auf peinliche Weise *ordentlich*, obzwar ohne Nutzen ist, z. B. Bücher, die fein zierlich in langen Reihen im Bücherschranke stehen, und ein leerer Kopf, der sie ansieht und sich erfreut. Zimmer, die wie optische Kasten geziert und überaus sauber gewaschen sind, zusamt einem ungastfreyen und mürrischen Wirthe, der sie bewohnt. Ein Geschmack an allen demjenigen, was selten ist, so wenig, wie es auch sonsten den innern Werth haben mag. Epiktets Lampe, ein Handschuh von König Carl dem Zwölften; in gewisser Art schlägt die Münzensucht mit hierauf ein. Solche Personen stehen sehr im Verdachte, dass sie in den Wissenschaften Grübler und Grillenfänger, in den Sitten aber für alles das, was auf freye Art schön oder edel ist, ohne Gefühl seyn werden.

8. Nachricht von ächten alten italiänischen Instrumenten.

Bei Hrn. *Franz Albinoni und Comp.* in Mayland sind folgende Instrumente um billige Preise zu haben.

Violinen oder Geigen.

Von *Antonio Hier. Amati* aus Cremona von den Jahren 1617. 1618. 1662. 1664.

Von *Andrea Guarnerio* aus Cremona vom Jahre 1662.

Von *Giuseppe Guarnerio* aus Cremona vom J. 1707.

Von *Pietro Guarnerio* aus Mantova v. J. 1717.

Von *Francesco Rugeri* aus Cremona v. J. 1655.

Von *Joan. Batt. Rugeri* aus Brescia v. J. 1690.

Von *Anton. Stradivari* aus Cremona von d. J. 1714. 1719 und 1724.

Von *Carlo Bergonzi* aus Cremona vom Jahre 1724.

Von *Giovanni Grancino.* aus Milano v. d. J. 1651. 65. 90. 92 und 1701.
Von *Carlo Testore* aus Milano v. J. 1717.
Von *Mattia Albani* aus Rom v. J. 1702 u. 1709.
Von *Santo Serafino* aus Venedig v. J. 1698.
Von *Santo Maggini* aus Brescia v. J. 1690.
Von *Cappa* aus Saluzzo v. J. 1661.
Von *Abate Bonporti* aus Trient v. J. 1690.
Von *Mezadri* aus Lucca v. J. 1702.
Von *Tononi* aus Bologna v. J. 1711.
Von *Anonymo.*
Von *Jacobe Steiner* in Absom prope Aenipontum v. J. 1651.

Bratschen.

Von *Anton. Hier. Amati* aus Cremona v. J. 1592 und 1619. (di forma spiccolita e grande.)
Von *Giov. Maria de Busseto* aus Cremona v. J. 1580. (di forma comoda.)
Von *Giov. Grancino* aus Mayland v. J. 1666. (di forma comoda.)

Bassettels oder Violoncelli.

Von *Ant. Hier. Amati* aus Cremona v. J. 1619. (di forma grande.)
Von *Nicolò Amati* aus Cremona v. J. 1692. (di forma comoda.)
Von *Andrea Guarneri* aus Cremona v. d. J. 1662 und 1679. (di forma comoda.)
Von *Giovanni Grancino* aus Mailand v. d. J. 1693. 99. und 1700 und 1701. (di forma grande e comoda.)
Von *Lorenzo Storioni* aus Cremona v. J. 1778. (di forma comoda.)
Von *Jacob Steiner* noch ein kleiner Contrabasso v. J. 1664 und eine *Viola di Gamba* von 1643.

Für den deutschen Kunstfreund fügen wir die Anmerkung hinzu, dass *A. H. Amati*, *Ant. Stradivari* und *Jac. Steiner* für die grösten Meister gehalten werden.

9. Die Herausgeber an Hrn. B. v. W.

Der Hr. B. v. W. in D. hat uns gegen die Recension im vierten Stück dieser Monathsschrift S. 103 über zwei seiner Schriften eine abgedrungene Gegenerklärung zum einrücken gesandt. Sie ist aber in so unanständigen Ausdrücken abgefasst, dass wir uns der Verbindung mit dem sehr hochachtungswerthen *Gelehrten*, der jene Recension aufgesetzt hat, unwerth machen würden, wenn wir sie in diesem Blatte, an welchem er aus reinem ächtem Kunsteifer Antheil nimmt, abdrucken liessen. Ueberdem zeigt diese sogenannte abgedrungene Gegenerklärung nur den aufgebrachten eitlen Autor, und enthält kein einziges Wort zu näherer Beleuchtung der Sache, oder zu Widerlegung der Recension. Wir glauben daher dem Hrn. B. v. W. selbst einen Dienst zu erzeigen, dass wir ihn nicht mit einem angesehenen und allgemein hochgeachteten Gelehrten in die unangenehme Lage bringen, sich künftig bei kälterem Blute einer in der Leidenschaft begangenen Unart schämen zu müssen.

Das beigelegte abgedrungene *Pro memoria* an die churfürstlich-sächsischen Herren Capellmeister in Gestalt eines Briefes, der immer nur einen weiter nicht genannten Herrn Capellmeister anredet, hat wohl sollen eigentlich auf die Post gegeben werden, und ist daher wohl nur aus Versehen in den Umschlag für die neue Berlinische Musikhandlung gekommen.

10. Ein Wort an Herrn Schwenke in Hamburg.

Herr Schwenke hat geglaubt, er müsse dem Recensenten seiner zwei Sonatensammlungen, mit dessen Urtheil mehrere ganz gewichtige Künstler in der Hauptsache völlig einverstanden sind, (wie auf Verlangen gezeigt werden kann) die Urbanität, die er ihm wiederfahren lassen, mit *Ungezogenheit*, und aufrichtiges Kunstinteresse mit *lächerlichen Vornehmthun* und *Verdrehung* seiner Worte in dem unpartheiischen hamburgischen Correspondenten vergelten. Dieser glaubt nun Hrn. Schw. nicht besser dafür dienen zu können, als wenn er die grossen Verdienste, die sich derselbe binnen drei Jahren um die Welt erworben, gebührend anerkennt, und für ihn, als den grossen Nachfolger des grossen Bach, alle die Ehrfurcht hegt, die man einem Menschen schuldig seyn muss, der es ja selbst schon für anmasend hält, wenn man glauben kann, er konne hier und dort wohl noch fehlen. Es ist doch eine schöne Sache um die *Unverbesserlichkeit!* — Man mögte daher wohl wünschen, dass der unverbesserliche Hr. Schwenke nicht irgend einmal noch aus diesem süssen Traum aufgestört werden mögte.

Recensent.

11. Nachricht.

Herr *Weber*, ehemals Musikdirektor beim Grossmannschen Theater und nachheriger Concertmeister in Saarbrück, von dem hier unlängst eine treffliche Musik: *Lessings Todesfeier*, mit sehr verdientem Beifall aufgeführt worden, ist als Musikdirektor bei dem Konigl. Nationaltheater angestellt worden.

Elysium.

F. W. Rust.

Etwas langsam und innig.

Hain! der von der Götterfrieden,
Wie vom Thau die Roſe träuft,
Wo die Frucht der Heſperiden
Zwiſchen Silberblüten reift;
Den ein roſenfarbner Aether
Ewig unbewölkt umfleuſst,
Der den Klageton verſchmähter
Zärtlichkeit verſtummen heiſst:

Freudigſchauernd in der Fülle
Hoher Götterſeligkeit,
Grüſst, entflohn der Erdenhülle,
Pſyche, deine Dunkelheit,
Wonne! wo kein Nebelſchleier
Ihres Urſtoffs Reine trübt,
Wo ſie geiſtiger und freier
Den entbundnen Fittig übt.

Ha! ſchon eilt auf Roſenwegen
In verklärter Lichtgeſtalt,
Sie dem Schattenthal entgegen,
Wo die heilge Lethe wallt;
Fühlt ſich magiſch hingezogen,
Wie von leiſer Geiſterhand,
Schaut entzückt die Silberwogen
Und des Ufers Blumenrand;

Kniet voll ſüſser Ahndung nieder,
Schöpfet, und ihr zitternd Bild
Leuchtet aus dem Strome wieder,
Der der Menſchheit Jammer ſtillt,
Wie auf ſanfter Meeresfläche
Die entwölkte Luna ſchwimmt,
Oder im Kriſtall der Bäche
Heſpers goldne Fackel glimmt.

Pſyche trinkt, und nicht vergebens!
Plötzlich in der Fluten Grab
Sinkt das Nachtſtück ihres Lebens
Wie ein Traumgeſicht hinab
Glänzender, auf kühnern Flügeln
Schwebt ſie aus des Thales Nacht
Zu den goldbeblümten Hügeln,
Wo ein ew'ger Frühling lacht.

Welch ein feierliches Schweigen!
Leiſe nur wie Zephirs Hauch,
Säuſelts in den Lorbeerzweigen
Lebts im Amarantenſtrauch!
So in heilger Stille ruhten
Luft und Wogen, alſo ſchwieg
Die Natur, da aus den Fluthen
Anadyomene ſtieg.

Welch ein ungewohnter Schimmer!
Erde! dieſes Zauberlicht
Flammte ſelbſt im Lenze nimmer
Von Aurorens Angeſicht!
Sieh, des glatten Efeus Ranken,
Tauchen ſich in Purpurglanz!
Blumen, die den Quell umwanken,
Funkeln wie ein Sternenkranz.

So beganns im Hain zu tagen,
Als die keuſche Cynthia,
Hoch vom ſtolzen Drachenwagen,
Den geliebten Schläfer ſah.
Als die Fluren ſich verſchönten
Und, mit holdem Zauberton,
Göttermelodieen tönten;
Seliger Endymion.

Matthiſſon.

Aus dem LI. Pfalm, von Herrn Carl Fafch.

Verfetto.

Sempre pianiffime.

Ti - bi fo - li pec - ca - vi ti - bi fo li pec-
Ti - bi fo - li pec - ca - vi pec -

Ti - bi fo — li pec - ca - vi pec-

ca - vi et ma - lum co — ram te et ma - lum co - ram-
ca — vi et ma — —

ca — vi et ma — — lum co - ram

te, co - ram te fe - ci
co - ram te fe — ci.

te co - ram te fe — ci.